Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler.

Von

Dr. Ludwig Schorn.

Biblioteca Montserrat

— τοῖς τῶν ζώντων εἴδεσιν ἀπεικάζων τὸ ἔργον, ζωτικωτέρους ποιεῖς φαίνεσθαι τοὺς ἀνδριάντας.

Xenoph. Memorab. III, 10, 7.

Heidelberg,
bey Mohr und Winter.
1818.

Digitized by Google

Vorrede.

Der Entwurf zu dieſer Abhandlung wurde bereits vor zwey Jahren gemacht. Von früher Neigung zur bildenden Kunſt getrieben, war ich theils durch Studium ihrer Theorie und Geſchichte, theils, ſo weit meine Verhältniſſe ſolche geſtatteten, durch praktiſche Verſuche, zu der Ueberzeugung gelangt: daß alle Kunſtübung von unmittelbarer Nachahmung der Natur ausgehen müſſe, und deſto vortrefflicher ſey, je vollkommener ihr die Darſtellung der Natur gelinge. Mit dieſer Anſicht fand ich jedoch manches, was ſeit Winckelmann beſonders über die Eigenthümlichkeit und hiſtoriſche Entwicklung der griechiſchen Kunſt geſagt worden war, in Widerſpruch, und ſo fühlte

Digitized by Google

ich das Bedürfniß, mich durch genauere Nach-forſchungen über dieſen Gegenſtand ins Klare zu ſetzen.

Freunde, Kenner der Kunſt und des Alterthums, ſchenkten den erſten Proben der Arbeit Beyfall, und munterten zu weiterer Ausführung und öffentlicher Bekanntmachung auf, indem ſie glaubten, es könne dadurch vielleicht ähnlichem Bedürfniß mancher Künſtler und Kunſtfreunde begegnet werden.

Zugleich ſah ich mein Beginnen aufs glücklichſte gefördert, da ich während der Aus-arbeitung die neueſten, mit meiner Ueberzeu-gung ſo ſehr übereinſtimmenden Forſchungen und Entdeckungen im Gebiete der griechiſchen Kunſt kennen lernte. Quatremere-de-Quincy's großes Werk, die Schriften über Lord Elgin's Erwerbungen, und über die auf Aegina ent-deckten Statuen, beſtärkten mich in manchen Vermuthungen, und gaben mir über andere Gewißheit. Der äginetiſchen Bildwerke kann ich nicht erwähnen, ohne mich freudig zu er-

innern, daß ich einem ihrer verdienſtvollen Entdecker, Herrn Baron Haller von Hallerſtein, die früheſte Anleitung zur Ausübung der bildenden Kunſt verdanke.

War es mir von der einen Seite durch jenes günſtige Zuſammentreffen ſehr erleichtert, das Verhältniß der griechiſchen Kunſt zur Naturnachahmung darzulegen, ſo fühlte ich von der andern, daß eine kurze Erörterung meiner Anſicht, wie ich ſie anfangs hatte vorausſchicken wollen, zur Erreichung meines Zwecks nicht genügen würde — ich überzeugte mich, daß Betrachtungen über das Weſen der Kunſt im Allgemeinen erſt den Standpunkt für die folgende hiſtoriſche Darſtellung angeben müßten. Vielleicht iſt es mir gelungen, einiges, was in den bisherigen Unterſuchungen über bildende Kunſt theils überſehen, theils nur angedeutet wurde, genauer zu entwickeln, und die Ausführlichkeit der Einleitung wird dann um ſo eher Entſchuldigung finden.

Digitized by Google

In der hiſtoriſchen Abhandlung war eine möglich vollſtändige Würdigung der vorzüglichſten Künſtler nothwendig; daher wollte ich ſolche, die mir bedeutend ſchienen, über die jedoch kein beſtimmteres Urtheil ſich wagen ließ, wenigſtens durch Anführung ihrer Werke näher bezeichnen und im Kreis ihrer Zeitgenoſſen hervorheben. Ich erwähne dieß, weil ſonſt Aufzählungen von Kunſtwerken hie und da müſſig ſcheinen könnten.

Ueberhaupt aber darf ich hoffen, daß das redliche Beſtreben, ſich über einen ſchwierigen Gegenſtand Klarheit zu verſchaffen, und ſeine Ueberzeugung nach beſtem Vermögen mitzutheilen, nicht verkannt werden, und dieſem erſten Verſuch die Nachſicht der Leſer erwerben wird.

Die Arbeit wurde größtentheils auf dem Lande, mit beſchränkten literariſchen Hülfsmitteln, vollendet, weßhalb der Alterthumskenner vielleicht manche Hinweiſung auf ältere und neuere Schriften des Fachs vermiſſen

Digitized by Google

dürfte. Was ich von bedeutenden und ſeltenen Werken habe benutzen können, verdanke ich den Herren Vorſtehern der Königlichen Centralbibliothek in München, und dem Herrn Regierungs-Präſidenten Freyherrn von Asbeck in Würzburg, welchen, ſo wie mehreren verehrten Freunden, die mich durch Hülfsmittel und Ermunterung unterſtützten, hiemit öffentlich meine Dankbarkeit an den Tag zu legen ich mich verpflichtet fühle.

Der Verfaſſer.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung. Vom Schaffen des Künſtlers .. 1—115

Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler.

I. Anfang der griechiſchen Kunſt als Handwerk .... 122—161

II. Sinn der Griechen für Schönheit .. 162—173

III. Wiſſenſchaftliche Fortſchritte und Uebergang vom Handwerk zur Kunſt ...... 174—192

IV. Fortgang der Kunſt bis auf Phidias .. 193—215

V. Die Zeit des Phidias .... 216—301

VI. Ueberblick der griechiſchen Kunſt von ihrer Blüthe bis zu ihrem Verfall .... 302—343

Digitized by Google

Einleitung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vom
Schaffen des Künſtlers.

1.

Elemente der Kunſtſchöpfung.

Die Erſcheinung des vollendeten Kunſtwerks ſcheidet ſich vor dem reflektirenden Verſtand in drey Elemente.

Die allgemeinſte Wirkung, die das Kunſtwerk auf den Beſchauer ausübt, beruht darin, daß es eine Idee nicht bloß abſtrakt ausſpricht, ſondern lebendig für den Sinn darſtellt. Dieſe lebendige Darſtellung der Idee iſt höchſte Beſtimmung des Kunſtwerks. Es wird dadurch als wahres Eigenthum des Menſchen, als Produkt ſeiner freyen geiſtigen Schöpferkraft bezeichnet.

Digitized by Google

Wie in der Dicht- und Tonkunſt durch Wort und Ton, ſo iſt die Idee in der bildenden durch Geſtalt ausgeſprochen. Die Geſtalt aber, nicht bloß als Form gedacht, ſondern als Daſeyn unter allen Bedingungen körperlicher Weſenheit (Form, Farbe, Textur, Dichtigkeit ꝛc.) iſt Prinzip aller Erſcheinung der Materie und Grundgeſetz der Natur. Sie iſt nur Eigenthum der Natur, keinesweges Eigenthum des menſchlichen Geiſtes, und kann alſo nicht frey von dieſem erſchaffen werden. Er muß ſie, die ſchon vorhandene, nur begreifen, und, nach ſeinen Zwecken modificirt, wiedergeben.

Hieraus iſt klar, daß der Satz: die bildende Kunſt ſey Nachahmung der Natur, ſich nur auf eines der angegebenen Elemente beziehe.

Ein drittes iſt erforderlich, daß beyde in Wirklichkeit treten. Dieſes iſt der Stoff, an welchem die Geſtalt, als Träger der Idee, zur Erſcheinung gebracht wird. Wie wichtig dieß Element ſey, obgleich es außer dem Gebiete des Geiſtigen liegt, erhellt daraus, daß bloß nach der Verſchiedenheit des Stoffs ſich die Zweige der bildenden Kunſt ſcheiden. Die Geſtalt, als Körper betrachtet, wie ſie wirklich iſt, muß auch als Körper für Geſicht und Gefühl zugleich dargeſtellt werden; das Mate-

rial dazu, ein feſter oder zu feſtigender Körper, erhält daher Form von allen Seiten. Dieß iſt das Gebiet der Plaſtik. — Sieht der Künſtler aber die Geſtalt nur als Fläche, wie ſie dem ganz unerfahrenen Auge in der That erſcheint, ſo kann er ſie auch nur in der Fläche wiedergeben, durch Umriß, Licht und Schatten und Farbe. Dieß iſt das Gebiet der Malerey.

Die Plaſtik iſt vollendeter in ihrer Beſchränkung, da ſie nur die Form, aber dieſe wirklich, darſtellt; die Malerey iſt unvollkommener bey umfaſſenderem Beruf, denn ſie bildet mit der Form zugleich andere Eigenſchaften der Subſtanz, alles aber nur dem Scheine nach.

Faßt man nun in Beziehung auf dieſe drey an dem Kunſtwerk erkannten Elemente die ſubjektive Thätigkeit des Künſtlers ſelbſt ins Auge, ſo findet ſich: daß die Darſtellung der Idee von dem Gemüthe des Künſtlers als freye Poeſie ausgeht; daß hingegen das Mittel zu dieſer Darſtellung, die in der Natur gegebene Geſtalt, Sache der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß iſt; daß endlich beyde, Mittel und Zweck, nur ins Daſeyn treten können durch eine äußerliche Kunſtfertigkeit, welche der menſchlichen Erfindungskraft angehört. So zerfällt alſo

die ganze Thätigkeit des Künſtlers in das poetiſche, wiſſenſchaftliche und techniſche Element.

2.

Schöne Darſtellung, das höchſte Princip.

Hiermit iſt jedoch das Weſen des künſtleriſchen Producirens, wie des hervorgebrachten Kunſtwerks ſelbſt, nicht vollſtändig ausgeſprochen. Das Vermögen und der Drang des Künſtlers, Ideen durch Geſtalt darzuſtellen, wird erweckt und geleitet durch die dem künſtleriſchen Gemüth eingeborene Sehnſucht nach dem Schönen. Keinem, der zur bildenden Kunſt Beruf hat, iſt dieſe Sehnſucht ganz fremd, obgleich ſie, nach eines jeden Eigenthümlichkeit, ſich unter den verſchiedenſten Formen zeigt.

Was das Schöne, abſolut genommen, ſey, bleibt dem Künſtler dunkel. Er fühlt, daß es das unbegreifliche Ziel ſeines Strebens iſt, eine Vollkommenheit, ein Höchſtes, das in der Idee ruht, das aber allein der Empfindung, nicht dem Verſtand erkennbar iſt, und darum durch Sinn und Einbildungskraft als Erſcheinung aufgefaßt werden müßte. Und doch findet er weder dieſe Erſcheinung des höchſten Schönen in der Natur, die davon nur

Spuren und Andeutungen trägt, noch fühlt er in ſich ſelbſt etwas mehr als die Fähigkeit, ſich ihm zu nähern, indem er ſchafft und bildet. So ſtrebt er ihm nach mit Sehnſucht; mit einer Sehnſucht, die deſto höher ſteigt, je näher ans Ziel er in ſeinen Darſtellungen gelangt, die aber nie vollkommene Befriedigung findet, weil er ſtets, nicht das höchſte Schöne, nur eine beſondere Schönheit, als Eigenſchaft eines beſonderen Gegenſtandes, gleichſam einen einzigen Strahl der unerreichbaren Sonne, zu entwickeln vermag; wie die Natur ſelbſt, in welcher alle Schönheit nur ein Beſonderes iſt, und bald ſo, bald anders ſich kund thut, je nachdem ſie an dieſem oder jenem Gegenſtand erſcheint.

Das iſt vielleicht die Beſtimmung der ſchönen Kunſt, in ihrem Entwicklungsleben die Idee des Schönen, wie ſie der Menſchheit beſchieden worden, ihrem ganzen Gebiete nach auszumeſſen, ſo daß die Kunſt jedes Volks oder Zeitalters nur einen Theil der großen Kreislinie ausmacht, welche die geſammte menſchliche beſchreibt.

Die Forderung der Schönheit, als nothwendiger Eigenſchaft des Kunſtwerks iſt nicht weniger tief in dem Verlangen des Beſchauers als in dem Gemüthe des Künſtlers begründet.

Digitized by Google

Knüpfen wir dieſe Betrachtungen an die frühe=ren an, ſo wird klar: daß ein durch Vereinigung der obengenannten Thätigkeiten entſtandenes Werk nur dann der bildenden Kunſt wirklich angehöre, wenn es eine ſchöne Darſtellung enthält. Schöne Darſtellung iſt die erſte Bedingung aller bilden=der Kunſt.

Und da das Schöne nur Gegenſtand der Em=pfindung iſt, wie das Wahre Gegenſtand der Ver=nunft und das Gute Gegenſtand des ſittlichen Ge=fühls — ſo iſt auch allein die Empfindung fähig, den Geſammteindruck aufzunehmen, den das Kunſt=werk auf die Seele des Beſchauers macht. Was daher die Theorie von dem Weſen des Kunſtwerks und des künſtleriſchen Schaffens zu ſagen unter=nimmt, giebt ſie ſtets unter dem Vorbehalt, daß alles die Empfindung Betreffende, als nicht in das Gebiet der Reflexion gehörig, nur angedeutet, nicht beſchrieben, viel weniger erklärt werden könne.

3.

Die Technik.

Die Wirkung des Geiſtes und Gemüths auf die in angeborener Gabe beruhende, durch Uebung auszubildende Kunſtfertigkeit der Hand, richtet ſich

Digitized by Google

nach dem inneren Verhältniß der geiſtigen und kör=perlichen Fähigkeit, und iſt daher in jedem Indivi=duum verſchieden. Es ließe ſich nachweiſen, wie z. B. Mangel an Empfänglichkeit des Sinnes für Form oder Farbe ſich in den Werken vieler Künſt=ler geäußert hat. Ueberhaupt aber entſpringt aus der Eigenthümlichkeit der Anſicht, welche der Künſt=ler von den Geſtalten der Natur, die er nachbildet, faßt, und wonach ſeine techniſche Behandlung ſich richtet und gewöhnt, jene äußerliche Originalität, die man unter dem Namen der Manier eines Meiſters kennt. Jeder Künſtler muß daher nothwendig eine eigne Manier haben, obgleich Uebereinſtimmung der künſtleriſchen Anlage ſie einer fremden nah brin=gen kann.

Hierdurch iſt jedoch die Uebertragung techni=ſcher Methode vom Lehrer auf den Schüler nicht ausgeſchloſſen. Im Gegentheil, ſie iſt höchſt noth=wendig. Denn es wird mehr als ein Menſchenle=ben erfordert, um alle techniſchen Vortheile, deren Entdeckung oft nur der Zufall veranlaßt, zu ſam=meln und gehörig zu benutzen. Undankbar wäre der Künſtler, welcher nicht Gebrauch machen wollte von dem, was ſeine Vorgänger mit Mühe erworben, und was die Zeit als gut und nützlich erprobt hat.

Digitized by Google

Er würde ſich ſelbſt den größten Nachtheil bringen, da von der Vollkommenheit der techniſchen Behandlung und der Freyheit, welche der Künſtler ſich darin erwirbt, größtentheils die letzte Vollendung des Kunſtwerks abhängt. Der widerſtrebende Stoff kann nur durch Methode bezwungen, und die Freyheit der Behandlung nur durch ununterbrochene Uebung erworben werden. Wenn im Folgenden alſo von andern dem Künſtler nothwendigen Erfahrungen und Kenntniſſen die Rede ſeyn wird, ſo bleibt dabey vorausgeſetzt, daß er nicht bloß ſchauend, ſondern arbeitend und nachbildend ſich dieſelben aneignen, daß ſein Nachdenken und Forſchen von ſteter techniſcher Uebung begleitet ſeyn müſſe.

4.
Strenge der Wiſſenſchaft.

Die Erſcheinungen der Natur ſollen durch die bildende Kunſt nicht bloß angedeutet, ſondern in getreuer Nachbildung dem leiblichen Auge vorgeführt werden; der Beſchauer fordert, daß ſie ihm in ihrer ganzen Naturwahrheit und Lebendigkeit ſich darſtellen. Jede Kunſtart hat hierin ihre Gränzen, aber was ſie innerhalb derſelben zu leiſten vermag, dazu iſt ſie auch unbedingt verpflich-

tet. Der Künſtler iſt alſo ſtreng angewieſen auf die genauſte Kenntniß der Naturerſcheinungen, die er darſtellen ſoll. Weit entfernt, daß ihm gedankenloſe Erfahrung, oberflächliche Auffaſſung genügen dürfte, er muß mit dem Ernſte der Wiſſenſchaft ſeinen Gegenſtand begreifen, um mit Bewußtſeyn und nach wahren, auf die Eigenthümlichkeit des Objekts gegründeten Geſetzen ſeine Nachahmung erſchaffen zu können.

Das geſamte Reich der Natur ſteht der Kunſt zu Gebote; Organiſches und Unorganiſches, Lebloſes und Lebendiges bildet ſie nach, es giebt keine Geſtalt, ja ſelbſt keine vorübergehende Erſcheinung der Natur, die ihr nicht zur Darſtellung ihrer Ideen nothwendig oder behülflich ſeyn könnte. Indeſſen iſt der menſchliche Körper ihr würdigſter Gegenſtand. Auf ihn vorzüglich alſo beziehen ſich die Bemerkungen, welche über die wiſſenſchaftliche Auffaſſung und Darſtellung der Geſtalt hier Platz finden.

5.

Charakter.

Iſt Geſtalt überhaupt zu betrachten als das Prinzip, wonach die Einheit der Materie ſich in

Vielheit ſpaltet, als die Bedingung, unter welcher allein das einzelne Materielle beſteht; ſo erhellet, daß ſie nicht willkührliche Beſchränkung und Entäuſſerung des Einzelnen, ſondern vielmehr nothwendiger Erfolg der eigenen Maaßgebung iſt, durch welche die ſchaffende Naturkraft ihr Daſeyn und ihre Verwandtſchaft mit dem Geiſtigen beurkundet *). Das Weſen der Geſtalt beſteht alſo darin, daß die ſchaffende Kraft und das durch dieſe wirkende geiſtige Princip ſich kund thut im Organismus.

Das Geſetz und Maaß, unter welchem die Geſtalt erſcheint, beruht auf dem innern Verhältniß ihrer phyſiſchen und geiſtigen Elemente, und beſtimmt mithin ihren unveränderlichen Standpunkt im Reich der Dinge. Es iſt kein todtes Zahlenverhältniß — im Gegentheil, ein lebendiges Zuſammenwirken aller, ſolchem Einzelnen einwohnenden beſonderen Kräfte, aus deſſen Eigenthümlichkeit erſtlich der Begriff der Gattung und Art, dann die entſchiedene Einzelnheit des Individuums hervorgeht. Dieſes zur Einheit geſchloſſene Verhältniß der Kräfte, an der Geſtalt ausgeſprochen, heißt Charakter. **)

*) S. Schelling über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur. S. 22.

**) S. Schelling am angeführten Orte S. 33.

Der Charakter der Gattung und Art iſt bloßer Begriff; er kann nie für ſich und abgeſondert in der Natur erſcheinen. Vielmehr wird er nur lebendig in der Begränzung des individuellen Charakters, indem er ſich als nothwendige und bleibende Grundanlage deſſelben kund thut. Individuelle Begränzung iſt unerlaßlich zum lebendigen Daſeyn der Geſtalt, mithin kann auch die Kunſt nur in den Gränzen der Individualität Geſtalten mit Lebendigkeit darſtellen. Ihre Sorge, ihr Beruf iſt, und ihr Vermögen reicht dahin, daß ſie, ohne das Maaß des individuellen Charakters überſchreiten zu können, den der Gattung und Art in ihm mit völliger Beſtimmtheit hervortreten laſſe.

Auf den niederen Stufen der Organiſation beſteht der Charakter im Zuſammenwirken bloß phyſiſcher Kräfte, iſt in Gattungen und Arten oft willkührlich verſchieden, in Individuen einförmig, und gehört nur in allgemeinen Beziehungen dem Gebiete des Geiſtigen an. Je höher die Entwicklung gedeiht, je inniger das Phyſiſche ſich mit dem Geiſtigen vereint, deſto höhere Bedeutung erhält der Charakter, deſto beſtimmter werden ſeine allgemeinen Kennzeichen, deſto mannichfaltiger und ſprechender die Individualität der Geſtalten. In der menſchlichen

Digitized by Google

Natur erreicht dieſe Entwicklung für unſre Erkenntniß den höchſten Punkt. Der Charakter des Menſchlichen, der in allen ſeinen Erſcheinungen ſich als getheilt in die Verſchiedenheit der beyden Geſchlechter darſtellt, verzweigt ſich, nach dem Vorherrſchen jeder beſondern Anlage des Körpers, Geiſtes oder Gemüths, auf ſo mannichfache Weiſe, daß wohl niemals zwey ganz ähnliche Menſchen gefunden werden mögen.

Die Entwicklung dieſer ſo unendlich zart abgeſtuften Verhältniſſe der individuellen Anlagen, in der lebloſen ſowohl als in der lebendigen Natur, erhält jedoch ihre beſondere Richtung, wird theils gehemmt, theils beſchleuniget dadurch, daß im Reich der Dinge kein Einzelnes vom Andern unabhängig bleibt, durch das Zuſammenſeyn. Wie zween einander nah ſtehende Bäume ſich auf der gemeinſchaftlichen Seite wenig, auf der entgegengeſetzten deſto ſtärker ausbreiten, ſo entwickeln ſich auch die Anlagen jedes menſchlichen Individuums nach Maaßgabe der vielfachen Einwirkungen, der Anreizungen und Widerſtrebungen, der ſchlimmen und guten Begegniſſe, die es von der äußern Umgebung, in deren Kreis ſein Leben fällt, erfahren muß. Sein Charakter entfaltet ſich daher nicht rein aus ſeiner

Digitized by Google

innern Natur, ſondern folgt mehr oder weniger auch jenen äußern Beſtimmungen. Mithin iſt jeder menſchliche Charakter theils natürlich — in den innern Verhältniſſen ſeiner Naturanlagen gegründet, und durch günſtige äußere Verhältniſſe entwickelt —, theils hiſtoriſch — durch beſchränkende Einwirkungen von Außen aufgehalten und verändert. Beydes iſt in ihm verſchmolzen, und die von der Natur angelegte Mannichfaltigkeit wird dadurch noch erhöht.

Der Charakter beſeelter Individuen erleidet überdieß noch beſondere vorübergehende Veränderungen durch die augenblickliche Beſchaffenheit ihrer geiſtigen Thätigkeiten. Richtung und Beſchäftigung des Verſtandes oder der Phantaſie, Gefühle, Affekte und Leidenſchaften verändern im Menſchen — die letztern auch in den höher entwickelten Thiernaturen — auf vorübergehende Zeit das Verhältniß der Kräfte und verkündigen ſich an der Geſtalt. Dieß Erſcheinen des einem beſondern Geiſtes- oder Gemüthszuſtand unterworfenen Charakters an der Geſtalt heißt Ausdruck — dieſer iſt alſo vorübergehender Zuſtand, der Charakter bleibende Eigenſchaft des Individuums. Daß beyde Benennungen ſo häufig verwechſelt werden, rührt wohl daher,

Digitized by Google

weil allerdings durch öftere Wiederkehr deſſelben Zuſtandes, z. B. der Trauer, des Nachſinnens u. ſ. w. dem Charakter des Individuums ein dauerndes Gepräge ſolchen Ausdrucks angebildet werden kann. Es fällt dieß mit der hiſtoriſchen Seite des Charakters zuſammen. — Nur in Menſchen und Thieren findet ſich neben dem Charakter auch Ausdruck, die Individualitäten der Pflanzennatur haben bloß jenen.

So ergiebt ſich für die Wiſſenſchaft des Künſtlers die Bedingung, daß er durch Beobachtung und Nachbildung der individuellen Naturgeſtalten erſtlich den Charakter, welcher Art und Gattung er ſey, wie er ſeinen Anlagen gemäß ſich entwickeln ſollte, und wie er ſich in der Zeit entwickelt hat; dann aber auch den vorübergehenden Ausdruck, in allen ſeinen Verſchiedenheiten und Beziehungen richtig auffaſſen und darſtellen lerne.

Ehe wir jedoch zu betrachten ſuchen, wie dieß gelingen könne, werfen wir erſt einen Blick auf diejenigen Eigenſchaften der Geſtalt, woran Charakter und Ausdruck am deutlichſten erſcheinen, und welche der Kunſt Mittel werden zur Darſtellung derſelben.

Digitized by Google

6.

F o r m.

Das deutlichſte Gepräg ihres Charakters trägt jede Geſtalt der Natur in ihrer F o r m. Darum iſt die Plaſtik, welche die Darſtellung der Form vollſtändig erreicht, unter allen bildenden Künſten der vollkommenſten Nachbildung menſchlicher Geſtalt fähig. Indem ſie auf die Form allein, als die bedeutendſte Eigenſchaft der Geſtalt, ſich beſchränkt, ergreift ſie auch an der Geſtalt weniger das äußere wechſelnde Leben, die von außen empfangenen Umwandlungen, als ihr inneres, der Natur ſelbſt angehöriges Weſen, das in der Beſtimmtheit der Form ſich ausſpricht. Das Bildwerk entfaltet den Charakter der Gattung und Art, in ſeiner Herrſchaft über das Individuum, am vollſtändigſten und deutlichſten; es drückt das Bleibende jeder Individualität am kräftigſten und reinſten aus. Ihm iſt es vorzugsweiſe verliehen, den natürlichen Charakter der Geſtalt, mit Ausſchluß des hiſtoriſchen, ſelbſt in ſeiner vollendetſten Entwicklung darzuſtellen.

Eben deßhalb aber iſt es gerade des Bildners eigenſter Beruf, die Form der Geſtalt in allen ihren

Digitized by Google

Verhältniſſen auf das Genaueſte und Gründlichſte zu kennen und wiederzugeben. Er bildet ja das Körperliche körperlich, nicht, wie die Malerey, bloß ſcheinbar, und hat mithin weit geringere Schwierigkeiten zu überwinden.

So leicht, als eine Geſtalt aus weicher Maſſe zu formen iſt, wird es der Malerey kaum, die Flächengränzen eines Körpers durch Umriß anzugeben. Denn da ſie den Gegenſtand nur aus einem Geſichtspunkt erfaßt, kann ſie die Außenlinien deſſelben nur ſo darſtellen, wie ſie ſich in der gewählten Stellung dem Auge zeigen. Dieß erfordert nicht nur ein ſcharfes Augenmaaß und die ſicherſte mechaniſche Fertigkeit, ſondern auch Kenntniß der Perſpektive *). Denn die Außenlinien der Form erſcheinen in jedem beſtimmten Augenpunkt nach perſpektiviſchen Geſezzen verzogen —; um aber dieſe zu erkennen und

*) Hierauf beruht die ganze Lehre von den Verkürzungen. So wird z. B. auch die perſpektiviſche Zeichnung des Geſichts oft von Porträtmalern vernachläſſigt. Es iſt wahr, daß in der Natur an unbedeutenden und häßlichen Geſichtern die Perſpektive der Linien häufig ganz falſch und verdorben erſcheint; aber gerade dadurch, daß er die wahre herauszufinden ſucht, kann ſich der Künſtler aus mancher der Darſtellung nachtheiligen Verlegenheit helfen.

zu befolgen, muß der Zeichner mit der Form ſelbſt vertraut ſeyn.

Jedoch kann der Umriß allein nie die vollſtändige Form erkennbar machen — erſt die Schattirung verleiht der Ebene den Schein der Körperlichkeit. Die Kenntniß der mannichfaltigen Wirkungen von Licht und Schatten iſt für den Maler eine der nöthigſten, aber auch eine der ſchwerſten. Zwar beruhen dieſe Wirkungen auf wenigen Grundregeln; dagegen ſind ſie den vielfältigſten Abänderungen unterworfen, welche ohne Nachtheil für die Wahrheit der Darſtellung nicht vernachläſſigt werden dürfen, und ein deſto umfaſſenderes Studium erfordern, je verſchiedenere Gegenſtände auſſer der menſchlichen Geſtalt die Malerey zu ihren Darſtellungen nöthig hat. — Auf der Eigenthümlichkeit der Subſtanzen beruhen die weſentlichſten Verſchiedenheiten in der Schattirung. Das Fleiſch des menſchlichen Körpers ſchattirt ſich natürlich ganz anders als Holz oder Stein. Eine Marmor-Statue oder Gipsbüſte empfängt die Einwirkung deſſelben Lichts auf andere Weiſe als das lebendige Modell. Polirtes Metall, Glas, und jeder gewebte Stoff zeigt ſich in Licht und Schatten nach ſeinen eignen Geſetzen. Der zufälligen Abweichungen, z. B. durch Widerſchein eines nahen

Digitized by Google

Körpers, Temperatur und Heiterkeit der Luft u. ſ w. ſind unendlich viele; aber auch dieſe muß der Maler in Gewalt haben; wenn ſein Werk vollkommen gelingen ſoll.

Jedoch iſt bey Darſtellung organiſcher Formen die Kenntniß ihrer bloß äußerlichen Erſcheinung nicht hinreichend. Der Künſtler begreift die Form des menſchlichen Körpers erſt dann vollkommen, wenn er ihn als Maſchine nach dem innern Bau ihrer Glieder betrachtet. Lage und Geſtalt der verborgenen Theile bedingt die der ſichtbaren; jeder Knochen, jeder Muskel, hat ſeine Beſtimmung in dem künſtlichen Getriebe, und greift ein in den Mechanismus des Ganzen. Aus dieſer organiſchen Wirkſamkeit des Innern verbreitet ſich erſt völliges Licht über die Zweckmäßigkeit und Beſtimmtheit der äußeren Form, ſowohl in Ruhe als in Bewegung; darum bleibt gründliche Kenntniß derſelben dem Bildner wie dem Maler als wichtige Vorbereitung unerlaßlich. Die Darſtellung der Form kann nur Richtigkeit und Wahrheit erlangen durch den Schein verborgener Geſetzmäßigkeit und Nothwendigkeit, der allein durch Hülfe jener Kenntniß ihr mitgetheilt werden kann. Die Form muß im Kunſtwerk eben ſo organiſch ſcheinen, als ſie in der Natur wirklich iſt.

Digitized by Google

7.

Farbe, Nähe und Ferne

Auf Darſtellung der Farbe leiſtet die Plaſtik billig Verzicht, da es ihr nicht gelingt, ſie in ihrer natürlichen Wahrheit wiederzugeben*). Und kann

*) Durch Quatremère - de - Quincy und die neuen Kunſterwerbungen in Griechenland iſt die farbige Sculptur mehr als bisher zur Sprache gekommen. So ausgemacht es nun iſt, daß die antike Kunſt hierin bey weitem nicht jene Einfachheit behauptete, die ſo oft als eines ihrer Hauptmerkmale hervorgehoben worden, ſo ſehr dürfen wir uns hüten, dieß in allen Stücken zu rechtfertigen oder ſogar nachzuahmen. Die Plaſtik kann nichts von der Farbe erhalten, als äußeren Glanz und heitere Zuſammenſtimmung mit ihren Umgebungen. Solcher Freude an heller Farbenpracht mag der Bildnerey, wie der Architektur, nach Umſtänden wohl geſtattet ſeyn; nur darf damit weiter nichts als eine ergötzliche Harmonie erreicht werden ſollen. Dieß war bey den Alten, wenn ſie ihre Bildwercke colorirten oder aus mehreren Stoffen zuſammenſetzten, gewiß der einzige Zweck, wie ſchon Quatremère d. Q. bemerkt (Le Jupiter Olympien I. Part. §. VI.) und die neu aufgefundenen äginetiſchen Bildwerke deutlich zeigen [ſ. Wagners Bericht ꝛc. herausgeg. v. Schelling S. 210]. Die Griechen wußten auch in der Wahl und Behandlung des Stoffs [z. B. hellen oder dunkeln Marmors, der Erztinkturen u. ſ. w.] ſich geſchickt dem Inhalt ihrer Darſtellungen anzuſchmiegen; aber zu läugnen iſt nicht, daß ſie ſich auch Spielereyen erlaubten, welche die Gränzen der Plaſtik überſchreiten [z. B. das Einſetzen der

ſie das, was ſie an ihr entbehrt, nicht ganz durch die Form erſetzen, ſo hat ſie dafür in ihrer engern Sphäre deſto gewichtigere Vortheile. Auch die nächſt Form und Farbe noch an der Geſtalt hervortretenden Eigenſchaften der Subſtanz, als: Textur, Dichtigkeit, Feſtigkeit, Durchſichtigkeit — können und dürfen in der Plaſtik nur ſo viel die Form es erheiſcht, nachgebildet werden, denn in der Natur ſind ſie nur durch den nach der Eigenthümlichkeit der Subſtanz ſich verändernden Schatten und durch die Farbe erkennbar. Dagegen ſoll das Gemälde, worin, wie in der Natur, Umriß, Licht und Schatten nie rein, ſondern ſtets mit der Farbe verbunden erſcheinen, ſie in ihrer ganzen Naturwahrheit zeigen.*)

Augenwimpern aus Metallfäden, ſilberner Augen und Nägel u. dergl.] Ob ſie jedoch ſo weit gegangen, ſelbſt die Lebendigkeit der Carnation in der Sculptur erreichen zu wollen, ſteht ſehr zu bezweifeln. (S. Quatremère über die Circumlitio des Niclas 1. Part. §. VIII. Nach S. 214. des Berichts über die äginetiſchen Bildwerke waren die nackten Theile der Figuren nicht bemalt). Ein Verſuch, der wohl ſtets vergeblich bleiben muß, und nur für den rohen Sinn etwas Einnehmendes haben kann. Selbſt die vortrefflichſten Wachsfiguren erreichen das Wahre nicht (vergl. Le Jup. Olymp. S. 36.).

*) Wie dies in Hinſicht der Nachahmung wirklicher Stoffe an den Gewändern zu befolgen, ſ. Göthe zur Farbenlehre Th. 1. §. 875. gegen Fernow Römiſche Studien Th. 3. S. 166 ff.

An den Naturgeſtalten niederer Art erſcheint die Farbe häufig nur als willkührlicher Schmuck, am menſchlichen Körper hingegen iſt ſie zur Bezeichnung des Charakters immer ſehr bedeutend. Die verſchiedene Farbe der Haut, der Augen nnd Haare, läßt auf verſchiedene Charaktere ſchließen. Die Farbe kommt alſo nicht nur der Form zu Hülfe, indem ſie Härte und Weichheit, Strenge und Milde, Kraft und Schwäche — unverkennbar an den Tag legt; ſie bedeutet auch klimatiſches Verhältniß, Art der Konſtitution und andere zum Theil zufällige Eigenſchaften, die in dem reichen Gebiete der mannichfaltigen Natur ihre angemeſſene Stelle behaupten, und in der Kunſt mit Vortheil angewandt werden können.

Am bedeutſamſten aber iſt die Farbe als Verkünderin wechſelnder Regungen des Gemüths. Das Feuer der Leidenſchaft, die Gewalt des Affekts, die ſtille fromme Andacht, wie die Unruhe des ſchuldbewußten Gewiſſens ſprechen ſich kaum lebhafter durch die Form als durch die Farbe des Geſichts aus; am allervollkommenſten aber malen ſie ſich im Spiegel des Auges, deſſen ganze Wirkung auf Licht und Farbe beruht. Der Ausdruck iſt es alſo, welchen die Malerey am glück-

ſchſten erreicht. Darum iſt dem Maler das Studium des Colorits, beſonders des menſchlichen, in doppelter Hinſicht unentbehrlich, indem es theils zur genauern Charakteriſtik, theils zum lebhaftern und zartern Ausdruck der Form ſo bedeutend mitwirkt. Wie ſchwer es ſey, der Wahrheit der Natur eben hierin nah zu kommen, beweiſet die geringe Anzahl vorzüglicher Coloriſten.

In Vergleich mit der Plaſtik, welche ſchon aus techniſchen Gründen auf Beſchränkung und Gleichgewicht angewieſen iſt, und in Darſtellung der einzelnen Charaktergeſtalt, oder nur weniger verbundenen, all ihr Vermögen concentrirt — mag es freylich der Malerey nur ſelten gelingen, die höchſtmögliche Ruhe des Charakters rein und völlig auszuſprechen. Dagegen aber wird der Malerey vermöge ihrer Kraft im Ausdruck unendlich verſchiedener Seelenzuſtände; die Schilderung gleichzeitiger und gemeinſamer Handlungen vieler Individuen um ſo leichter, als ihre techniſchen Mittel ihr die größte Mannichfaltigkeit und dramatiſche Entwicklung geſtatten.

Indem ſie Handlungen in beſtimmten Räumen dem Auge vorführt, bezeichnet ſie auch die weiteſte Ferne und äußerſte Nähe, die wir in der Natur, wie

Digitized by Google

an der Verſchiedenheit der Größen, ſo an der Stärke und Schwäche des Schattens, und an den Abſtufungen des Farbentons erkennen. Formloſe, leicht veränderliche, nach ihren phyſiſchen Geſetzen zum Theil nicht genug bekannte, faſt unkörperliche Dinge, wie Licht, Luft und Duft, ſollen hier ihre Darſtellung finden, die dem Maler um ſo ſchwerer wird, als er ſie durch die körperlichen, oft widerſtrebenden Farbenſubſtanzen bewirken muß.

8.

Lebendigkeit.

Je beſſer es jeder Kunſtart gelingt, die ihr eigenthümlichen Beſchränkungen zu überwinden, und, gleichſam ihre Gränzen überſchreitend, etwas Höheres zu erreichen, als worauf ſie durch dieſe angewieſen iſt, deſto mehr wird ſie der individuellen Wahrheit der Natur ſich nähern, und den Beſchauer ihrer ſelbſt vergeſſen machen. So erwächſt es der Malerey ſchon zum bedeutenden Vorzug, wenn alle ihre, in der That flachen, Geſtalten frey hervortreten, und ſo vollkommen rund ſcheinen, daß man auch die abgewandten Theile zu erkennen glaubt.

Digitized by Google

Gleich ſchwierig aber iſt es für Plaſtik und Malerey, ihre Darſtellungen ſo zu vollenden, daß ſie ſelbſt über die der geſamten bildenden Kunſt gezogenen Schranken der bloß räumlichen Darſtellung hinauszutreten ſcheinen. Eben dieß aber iſt der höchſte Punkt ihrer wiſſenſchaftlichen Vollendung.

Die Geſtalt der Natur iſt nicht allein im Raume, ſondern auch in der Zeit. Der Fortſchritt und Wechſel des Zuſtands in der Zeit wird aber ſichtbar an der räumlichen Erſcheinung und dieſe deutet in jedem Moment auf ein Vor und Nach. Dieß Vor und Nach hat das Kunſtwerk an der Geſtalt zu bezeichnen, wofern dieſelbe nicht die Beziehung auf ein nothwendiges Naturgeſetz, und damit einen Theil ihrer innern Weſenheit verlieren ſoll. Die Bewegung lebender Individuen von einem Ort zum andern zeigt in jedem Augenblick, was ihr voraus gegangen und was ihr folgen wird. Der Gehende, Laufende, Springende, Kämpfende, in einem Zwiſchenangenblick beobachtet, ſpricht doch Urſprung und Zweck ſeiner Stellung aus. Es bedarf der Erwähnung nicht, wie deutlich dieß auch am Wurf der Gewänder erſcheine. — Aber ſelbſt, wo örtliche Ruhe ſtatt findet, ſelbſt da iſt das Zeitverhältniß der lebendigen Geſtalt ſichtbar und

darſtellbar. Der Organismus des menſchlichen Körpers iſt in beſtändiger Thätigkeit; die Schnelligkeit des Blutumlauf's, die vorausgegangene Wirkung der Muskeln zeigt ſich deutlich auf ſeiner Oberfläche. So entſteht ein Schweben der Form zwiſchen Vergangenheit und Zukunft, wobey ſie jedoch weder an äußerer Beſtimmtheit, noch an innerer Ruhe und Harmonie verliert. Dieß iſt es, was man an vortrefflichen Kunſtwerken mit dem Ausdruck **Lebendigkeit** bezeichnet.*) Die Bedingungen des Lebens: Raum und Zeit, ſind damit erfüllt, und die Darſtellung ſcheint nicht mehr nachgeahmtes Bild, ſondern ſelbſtändiges organiſches Weſen zu ſeyn.

*) Es kann mithin unter Lebendigkeit nicht jene Heftigkeit der Bewegung verſtanden werden, welche Michel-Angelo in ſeinen Figuren liebte, und die man durch vielfach wechſelnde Richtung der Körpertheile zu erreichen ſuchte. Lomazzo [Trattato dell' Arte della pittura, scoltura et Architettura L. I. C. I. p. 22.] giebt als Vorbild dieſer ſogenannten ſuria della figura die Bewegung der Feuerflamme. Aber eine Figur in der vielfachſten Bewegung kann dennoch ohne wahre Lebendigkeit ſeyn. Eben ſo wenig iſt unter Lebendigkeit jene mikroſkopiſche Treue Denner'ſcher Bilder zu denken, welche durch allzugroße Aengſtlichkeit eben erſt unwahr iſt, denn der Sinn faßt die Gegenſtände der Natur in ihrer Ganzheit und eben deßhalb nach ihrem Weſen; erſt der zweifelnde Verſtand entdeckt Zufälligkeiten und Mängel — die Kunſt arbeitet aber zunächſt für jenen, nicht für dieſen.

Digitized by Google

Auch lebloſe Körper erleiden, zwar nicht durch ſich ſelbſt, wohl aber durch äußere Einwirkungen (der Luft, des Lichts, benachbarter Gegenſtände ꝛc.) Veränderungen in der Zeit, welche der Künſtler nicht ſelten darſtellen muß.

Lebendigkeit iſt alſo, wenn auch nicht letzter Zweck der bildenden Kunſt, doch immer weſentliches Erforderniß zur Vortrefflichkeit ihrer Darſtellungen. Auch beſitzt der geniale Künſtler die Gabe, ſolche vorübergehende Zuſtände, ja ſelbſt die leiſeſten Pulsſchläge des Lebens, ſchnell und richtig aufzufaſſen, und das Geſehene treu in der Einbildungskraft feſtzuhalten. *)

9.

Unvollkommene und falſche Charakteriſtik oder Manier.

Plaſtik und Malerey haben beyde in ihren techniſchen Mitteln ſo bedeutende Vollkommenheit, daß es ihr Vermögen nicht überſteigt, die Erſchei-

---

*) Pomponius Gauricus (in der Abhandlung de sculptura) ſagt: der Künſtler müſſe ſein καταληπτικὸς, hoc est, qui omnium, quas exprimere voluerit rerum, conceptas animo species contineat reddatque.

Digitized by Google

nung des Charakters in der Geſtalt mit der völligen Wahrheit und Lebendigkeit der Natur zu bilden. Denn jede von ihnen kann für das, was ihr mangelt, durch andere Vollkommenheiten hinlänglich entſchädigen. Wenn nun, wie ſchon oben geſagt, jede Kunſt zu Leiſtung deſſen, was ſie vermag, unbedingt verpflichtet iſt; wenn ihre Naturnachahmung nur darin den höchſten Triumph feiert, mit der lebendigen Natur ſelbſt zu wetteifern, ſo ſollen Plaſtik und Malerey ſich um ſo weniger eines ihrer Vorzüge begeben, als den untergeordneten Kunſtarten ohnehin nur ein geringeres Maaß derſelben, und ſomit auch geringere Fähigkeit, die Wahrheit und Lebendigkeit der Natur zu erreichen, zugetheilt iſt. Das Relief entbehrt ſchon bedeutender Vortheile, noch mehr aber die der Malerey untergeordneten Zeichnungsarten, wohin auch die mannichfachen Weiſen des Kupferſtichs zu rechnen ſind. Den gelungenſten Darſtellungen derſelben fehlt immer etwas in der Natur Weſentliches. Sie ſind Abſtrakta aus der Natur, die aus ihrem eigenen Standpunkte betrachtet ſeyn wollen, in ſo fern aber auch immer ihren eigenthümlichen Werth behalten, ſo lang ſie ſich beſcheiden, nicht mehr zu geben, als ſie aus der Natur zu nehmen im Stande

ſind. Allein wie häufig iſt es nicht bemerkbar, daß der Zeichner und Kupferſtecher ſich aus ſeinen techniſchen Vortheilen und Beſchränkungen eine ei= gene Charakteriſtik entwickelt, die, keineswegs in der Natur gegründet, nur dazu dient, ſeinen Darſtellungen mehr äußern Schein zu geben, als ſie bey möglich getreuer Nachahmung erhalten wür= den? So entſteht Manier im ſchlimmen Sinne des Worts.

Mag ſolche Verirrung da leichter Entſchuldigung finden, wo ſie durch Mangel nöthiger Hülfsmittel veranlaßt iſt; in den beyden vollkommenen Kunſt= arten ſollte ſie nie mit Nachſicht beurtheilt werden, obgleich freylich die Kunſtgeſchichte Beyſpiele genug zeigt, daß ganze Zeitalter ſich hinreißen ließen, Gemälde und Bildwerke zu bewundern, die in Darſtellung der Natur höchſt unwahr, und ſchon um deßwillen, abgeſehen von ihrem Inhalt, durch= aus verwerflich waren.

Die Quelle der Manier in Plaſtik und Malerey iſt entweder unvollkommenes Erfaſſen und Nachbilden der Natur, oder Nachahmung anderer Kunſtwerke. Hält der Maler und Bild= ner ſich wirklich gewiſſenhaft an die Natur, ſo hängt der Erfolg ſeines Strebens immer davon

ab, ob er ſelbſt im Stand iſt, ſie in ihrer ganzen Wahrheit aufzufaſſen. Jede Mangelhaftigkeit ſeines äußern oder innern Sinnes prägt ſich in der Unvollkommenheit ſeiner Darſtellung aus, und er verfällt unwillkührlich und ohne Schuld in Manier. Wenn aber ſein Streben nur ſonſt ernſt und gewiſſenhaft iſt, ſo werden andere Vorzüge dieſe ihm unvermeidlichen Mängel leicht vergeſſen machen. — Eine weit häufigere Urſache iſt Leichtſinn und Oberflächlichkeit im Studium der Natur. Der ewige Wechſel, die unendliche Mannichfaltigkeit der natürlichen Geſtalten und Erſcheinungen ſchreckt den trägen Sinn zurück. Eine Methode will er haben, wodurch er alle Gegenſtände kenntlich bezeichnen könne, die, wenn auch nicht die Naturwahrheit ſelbſt, doch allenfalls einen Abſchatten von ihr liefere, und dem raſchen Erzeugen weitläufiger Werke günſtig ſey. Die Unbeſtimmtheit und Geſetzloſigkeit welche als unvermeidliche Folge ſolch' oberflächlichen Strebens in derley Kunſtgebilden herrſcht, wird eben mit der gränzenloſen Verſchiedenheit der natürlichen Erſcheinungen entſchuldigt, die jede Regel durch Ausnahmen aufhebe. Indeſſen tragen Werke dieſer Gattung den Stempel des Seichten und Leeren an der Stirn; ihre Wirkung auf den

Beſchauer geht bald vorüber, und ſie ſtehen als Trugbilder da. — Anlockend dagegen und verführerich ſind ſolche, wo der Künſtler in ſtolzem Wahn alles aufgeboten, um mehr zu leiſten als die Natur ſelbſt, die ihm in Formen nicht charakter- und ausdrucksvoll, in Farbe und Haltung nicht lebhaft und kräftig, oder nicht zart und lieblich genug dünkt. So entſtehen Werke mit übertriebenen Formen, greller Beleuchtung und bunter Färbung, willkührlicher Haltung und ſchneidenden Contraſten, oder auch — denn hier ſind ſtets Extreme — unnatürlich zart und weichlich, glatt und geziert. Mißgeburten des Dünkels, die, wenn ſchon ſie eine Zeit lang der Menge Bewunderung abnöthigen, doch dem reinen Sinn widerwärtig und der Geringſchätzung der Nachwelt ſicher ſind.

Wär' es nöthig, dieß mit Beyſpielen aus der Kunſtgeſchichte zu belegen?

Kommen wir endlich auf die Klaſſe von Künſtlern, welche nicht die Natur, ſondern Kunſtwerke, Werke anderer Künſtler, zu Vorbildern wählen. Es iſt hier nur vom wiſſenſchaftlichen Theil der Kunſtübung, von Darſtellung der Naturgeſtalt, die Rede. In dieſer Hinſicht kann das Studium von Kunſtwerken vernünftigerweiſe ſich nur auf die

Ueberzeugung gründen, daß in ihnen die Darſtellung der natürlichen Geſtalten ſchon vollkommen gelungen, oder wenigſtens die Natur von einer Seite aufgefaßt ſey, deren Vorzüglichkeit geringere Mängel vergeſſen mache; daß es mithin der kürzere Weg ſey, mit dem Was zugleich auch das Wie zu lernen, während in der Natur nur der Gegenſtand, aber nicht das Verfahren in Darſtellung deſſelben erkannt werden könne. Dieſer einzige Grund verdient nähere Beachtung; denn ahmen Künſtler aus bloßer blinder Vorliebe, oder um dem Geſchmack der Menge zu huldigen, ihre Vorgänger nach, womit ließe ſolche Entwürdigung der Kunſt ſich rechtfertigen?

Offenbar wird hier das Wiſſenſchaftliche mit dem Techniſchen verwechſelt. Daß die techniſchen Mittel der Darſtellung vom Meiſter auf den Schüler, von Künſtler auf Künſtler fortgepflanzt, treu bewahrt und nach Kräften vervollkommnet werden müſſen, welches nur durch fortwährende Ueberlieferung geſchehen kann, iſt ſchon oben angedeutet worden. So mag denn der ſtudierende Künſtler, wenn ihm die Anweiſung lebender Meiſter nicht genügt, ſich zu den Werken der Vorgänger wenden, ihre Technik unterſuchen und ſich zu Nutzen ziehen. Aber keineswegs ſoll er glauben, daß die Natur nur

Digitized by Google

ſo recht geſehen und dargeſtellt ſey, wie dieſe Meiſter ſie geſehen und dargeſtellt. Jeder hat hierin ſein eigenes Organ, das ſich nicht anbilden noch umwandeln läßt. Sind in der Natur alle Formen gigantiſch, wie Michel-Angelo, oder zart, wie Canova ſie gefaßt? alle Schattirungen düſter, wie in Rembrands Bildern? Finden ſich überall in der Natur dieſelben Töne und Tinten wie bey Tizian und Claude, dieſelbe Schärfe des Umriſſes, wie bey Dürer, dieſelbe Weichheit, wie bey Correggio? — Ahmt alſo der Künſtler auch noch ſo vortreffliche Meiſter nach, ſo legt er ſich Feſſeln an, wo er frey ſich bewegen könnte, und, fremdem Gute nachjagend, zu deſſen völligem Beſitz er nie gelangen kann, vernachläſſigt er ſein Eigenthum.

Doch angenommen auch, die Darſtellungsweiſe eines früheren Meiſters ſey ganz ſeiner Individualität angemeſſen, ſo kann er ſie doch aus den Werken deſſelben nie vollkommen erlernen. Denn gerade das, was die wiſſenſchaftliche Vollendung ausmacht, und was jener aus der Natur ſelbſt geſchöpft hatte, die Wahrheit des Charakters und Ausdrucks, die tiefe Verſtändniß der Form, die ganze Lebendigkeit der Geſtalt und ihrer Umgebungen, ſchwebt nur wie ein zarter Hauch über dem Werke;

es iſt gleichſam der Segen, den die Natur ſelbſt, als ſie nachgebildet wurde, darüber ausgegoſſen. Dieß entſchwindet dem Nachahmer trotz allem Fleiß, aller Mühe und Anſtrengung; er erfaßt eben nur die Oberfläche, weil er die innern Gründe in der Natur ſelbſt nicht aufgefaßt hat. Er ergreift vielleicht das Unweſentliche, wodurch ſeine Werke zwar mit denen ſeines Vorbilds äußerliche Aehnlichkeit erhalten, hingegen deſto weiter ſich von der Natur entfernen. Manches wird er gut machen, doch ohne zu wiſſen, warum; gewiß aber vieles ſchlecht, ohne es verbeſſern zu können.

Vergleichend die Werke großer Künſtler mit der Natur, forſchend, wie dieſer oder jener ſie aufgefaßt, ſich ſelbſt gewiſſenhaft prüfend, was ihm bisher zu leiſten gelungen oder noch unerreicht geblieben ſey, und dann mit hellerem Sinn und ſchärferem Urtheil das Studium der Natur von neuem beginnend — ſo allein wird der Künſtler Nutzen ziehen aus den Werken ſeiner Vorgänger, nicht durch abgöttiſche Verehrung und blindes Nachahmen.

Digitized by Google

10.

Abbildung und Bildniß.

Wenn es nun einleuchtend geworden, daß nur in der Natur ſelbſt die Geſtalt ihrem Charakter nach und unter allen Bedingungen deſſelben richtig und lebendig aufgefaßt werden könne, ſo führt dieß auf die Betrachtung, welche Stufen die Thätigkeit des Künſtlers zu durchgehen habe, um endlich zum Ziel zu gelangen?

Der Anfang geſchieht wohl überall damit, daß der Nachbildende die Natur auffaßt, wie er ſie findet, daß er die Geſtalten, wie ſie ſeinem Auge ſich zeigen, beobachtet, wiſſenſchaftlich unterſucht, darſtellt. Hier iſt anſpruchloſes Hingeben an die Natur und redliche Treue im Auffaſſen und Nachbilden ſeine erſte Pflicht. So ergreift er die Geſtalt nach ihrem augenblicklichen Charakter, wie ſolcher theils aus der Anlage der Natur ſelbſt, theils nach Verhältniß und Beſtimmung äußerer Einwirkungen ſich entfaltet hat. Er bildet die Form, die Farbe, alle Eigenſchaften der Geſtalt, wie ſie in dieſem Augenblicke ſind und ihm erſcheinen. Sein Werk wird getreue Abbildung eines Individuums — Porträt.

Digitized by Google

Fort und fort dieſer wiſſenſchaftlichen Ergründung und Nachbildung der Natur befliſſen, was gewinnt er damit?

Erſtlich. Daß die Natur ihm bekannt wird in ihrer Mannichfaltigkeit, im unendlichen Wechſel ihrer Individuen, welche durch die verſchiedenſten Mängel und Vorzüge ſich von einander ſondern oder einander ähnlich werden. Daß er an der rechten Quelle die Wahrheit ſucht, mit wiſſenſchaftlichem Blick und durch künſtleriſche Uebung unmittelbar in die geheime Werkſtätte der Natur eindringt, und ſo, gleichſam ihr nachſchaffend, ſeinen Gebilden Individualität und innige, hervortretende Lebendigkeit, den Athem des Lebens, ertheilen lernt.

Zweytens. Dieſe Uebung ſchärft ſeinen Blick, allmählich das Weſentliche und Zufällige der Naturgeſtalt zu unterſcheiden; er wird nach und nach erkennen, wie und wo der natürliche Charakter in ſeiner Entwicklung gehindert oder unterſtützt worden; von welcher Art derſelbe ſey, und wie er als hiſtoriſcher ſich geändert habe.

Auf dieſer Bildungsſtufe iſt ſchon die Hervorbringung eines ſelbſtändigen Kunſtwerks möglich. Kennt nehmlich der Künſtler das Individuum, das er nachbildet, nach ſeiner innern und äußern Ge-

ſchichte, nach ſeinem natürlichen und hiſtoriſchen Charakter, und iſt er im Stande, beyde in einer Idee zuſammenzufaſſen, ſo kann er dieſe Idee mit der Geſtalt, wie ſie ihm gegenwärtig erſcheint, vermählen. Er ſtellt dann den Charakter des Individuums, wie er nach ſeiner innern Natur ſelbſt, oder auch durch Zeit, Ort und Verhältniſſe, durch ein Leben voll Glücks oder mannichfachen Widerſtandes, durch den Wechſel der Erfahrungen, Empfindungen und Ideen, allmählich gebildet worden, in einem Moment am Kunſtwerke dar. So entſteht das Bildniß im wahren, kunſtwürdigen Sinne des Worts, ein ſelbſtändiges Kunſtwerk. Durch glückliche Wahl des Moments und durch Befriedigung aller wiſſenſchaftlichen Kunſtforderungen, allenfalls auch durch Milderung oder Weglaſſung unbedeutender Mängel erreicht er eine ſchöne Darſtellung. Und iſt ihm gar bey ſeinem Vorbilde ſchöne Geſtalt und Ausdruck vergönnt, ſo wird ſein Werk ſich um ſo eher an die Schöpfungen der höhern Kunſt anreihen.

Eine nähere Betrachtung der Naturſchönheit wird vollends ins Licht ſetzen, wie Porträtbildung zur Hervorbringung vollendeter Kunſtwerke vorbereite.

11.

Schönheit der Naturgeſtalten.

Bey Betrachtung der Naturſchönheit, auf dem Wege, den ſchon Herder eingeſchlagen *), begegnen wir zuerſt einer Behauptung Winckelmanns, welche das Weſen der Schönheit allein in die Form zu ſetzen ſcheint. **)

Unläugbar iſt die Form, indem ſie durch gerade und gebogene Linien die Geſetze der Ruhe und Bewegung bezeichnet, gleichgebildete Theile in gleichmäßiger Richtung nach einer Mitte zuſammenordnet (Symmetrie), und ungleichartige durch correſpondirende Beugung ihrer Linien und Flächen in Uebereinſtimmung bringt (Eurhythmie) — die ſicherſte Grundlage der Geſtaltenſchönheit. Aber auch die Farbe, ja alle Eigenſchaften der Subſtanz, tragen mehr oder minder zur Schönheit bey.

Im Reich der unorganiſirten Naturkörper finden wir ſchon da einen Grad von Schönheit, wo die Subſtanz ſich nach gewiſſen Geſetzen vereinigt hat, wenn ſie auch keine beſtimmte äußere Form

*) Kalligone, Th. 1. S. 131 ff.

**) Geſchichte der Kunſt B. 4. K. 2. §. 19.

Digitized by Google

zeigt. Die Feſtigkeit des Kieſels, die Durchſichtigkeit des Kryſtalls erweckt größeres Wohlgefallen als regellos zuſammengehäufte Erde. Und was ſonſt beſtimmt die Schönheit der Metalle, als die Beſchaffenheit ihrer Subſtanz? Wo die Form mit Beſtimmtheit eintritt, bezeichnet ſie allgemeine Geſetze der Geſtaltung in mathematiſcher Strenge. Die geraden Linien der Ruhe, des Gleichgewichts, kehren in regelmäßiger Vereinigung wieder an allen Formungen der Geſteine, während die Farbe durchs ganze Gebiet dieſer unorganiſchen Stoffe in willkührlichem Spiele wechſelt.

Ein weiter Kreis räthſelhafter Weſen öffnet ſich mit dem Reiche der Pflanzen. Geſtalten, deren Subſtanz nach den Bedürfniſſen einer bewegungsloſen Vegetation auf das feinſte gebildet iſt, und von tauſendfachem Wechſel der Form und Farbe. Die ſenkrechte Linie des Stängels und Stammes, die Radien der Zweige, die Ellipſen der Blätter, die umgekehrten Kegel und Pyramiden der Blüthen, die runden und ovalen Geſtalten der Früchte — dieſe Grundformen, in welchen unendlichen Variationen erſcheinen ſie! — Hier iſt Leben und doch lebloſe Ruhe, eine Exiſtenz, der unſrigen fremd, über welche eben deßhalb unſer Urtheil ſchwankt, weil

Digitized by Google

wir uns des Punktes nicht bewußt ſind, von dem wir ausgehen ſollen. Noch bedeutſamer für die Schönheit der Pflanzennatur iſt die Farbe. In der Blüthe, wo alle ihre Kräfte aufs regſte zuſammenwirken, entfaltet die Pflanze ihre höchſte Vollkommenheit — ſie iſt der Culminationspunkt ihrer Entwickelung, der Mittelpunkt ihres Wohlſeyns. Und ſo trübt ſich das reine Weiß der Lilie, wenn ſie welkt, und wenn die Blätter bleich werden, geht die Schönheit des Baums zu Grabe.

Unter allen Geſchöpfen des Thierreichs, wo nicht mehr die geraden Linien der Ruhe, wie in unorganiſchen Körpern, ſondern vielfältig geſchwungene Linien, und zwar in ganz andern Verhältniſſen, wie im Gebiete der Vegetation, als Verkündiger des Lebens und der Bewegung ſich zeigen — wo findet ſich da eine Schönheit, der wir den Preis vor der menſchlichen zuerkennen möchten? Das ganze Thierreich iſt nur die Leiter, worauf die Natur allmählich zum Menſchen emporſteigt; alle Schönheiten der Thiere ſind niedere Stufen zu jener oberſten, und die Reihenfolge der Stufen ordnet ſich nach den Hauptabtheilungen der vernunftloſen Geſchöpfe, nach den Elementen, in welchen ſie leben. Das Pferd erkennt jedermann für das

Digitized by Google

ſchönſte der ſäugenden Landthiere. Dieſe Claſſe ſteht dem Menſchen am nächſten. Hier waltet die Form, die Farbe iſt willkührlich, doch nicht unbedeutend. Aber weiter herab, unter den Thieren der Luft und des Waſſers, bis zu den Inſekten und wo die Thiernatur in das Pflanzenreich übergeht, da fällt es uns immer ſchwerer, das Schönere und minder Schöne unpartheyiſch zu ordnen, weil dieſe Formen, dieſe allmählich vorherrſchenden Farbenſchönheiten ſich immer mehr aus unſerm Geſichtskreis entfernen. Noch dünkt uns der Adler ſchöner als der Flamingo, und beyde ſchöner als der Schwan und die Taube. Wer aber möchte einen der befloßten Meerbewohner ausſchließlich für den ſchönſten erklären? Und wenn unter der unendlichen Zahl von Inſekten der flüchtige Schmetterling uns am meiſten gefällt, ſo iſt es vorzüglich die Farbe, die unſerm Auge ſchmeichelt. Nur ſolche Geſchöpfe finden wir weniger ſchön, die den Uebergang aus einer Claſſe zur andern bilden. — So entdecken wir alſo unter den Schönheiten der Thiere gewiſſe allgemeine Höhenpunkte, welche das große Reich in Theile ſondern, und aus welchen die Schönheit der Claſſen am vollendetſten erſcheint. Und doch zeigt auch das Individuum, für ſich, nach ſeiner Art betrachtet, meiſtens den ihm zukom-

Digitized by Google

menden Grad der Schönheit in der Periode ſeiner vollen Entwicklung, da dieſe mehr der Natur überlaſſen, und von zufälliger Beſchränkung freyer iſt, als im Menſchen.

Der Menſch, in welchem die Materie am feinſten organiſirt, Farbe und Form am innigſten mit dem Geiſtigen verwandt und der individuellſten Bedeutung fähig ſind, entfaltet im ganzen Gebiete der Natur die höchſte Schönheit, und darum iſt, durch menſchliche Geſtalt Ideen darzuſtellen, die würdigſte Aufgabe der bildenden Kunſt. Aber dieſe Geſtalt, welche überall auf einer und derſelben Grundanlage der beyden Geſchlechter ruht, ändert ſich in ihren Erſcheinungen nach Verſchiedenheit der Raçen, unter denen eine als die ſchönſte angenommen wird, und nach Völkerſchaften, ja nach Familien. Das Individuum endlich iſt nicht bloß dieſen allgemeinen Beſtimmungen unterworfen; es entwickelt ſich zu einer ihm von der Natur beſtimmten eigenthümlichen, mehr oder minder vollkommenen Schönheit, und dieſe wird häufig noch beſchränkt und geändert durch äußere Verhältniſſe. Es entwickelt ſich. Auch wo die glücklichſten Anlagen der Natur und die günſtigſten äußern Verhältniſſe gegeben ſind, iſt die Schönheit des Individuums weder

mit einem Male vorhanden, noch bleibt ſie durchs ganze Leben unverändert. Und kaum laſſen die Stufen dieſer Entwicklung ſich angeben. Das Kind hat eine Periode, wo es am ſchönſten iſt; es wächſt heran, und oft iſt die Schönheit für ſein übriges Leben dahin. Andere, im frühen Alter kaum wohlgeſtaltet, zeigen in den Knaben- und Mädchenjahren eine Anmuth des Geſichts und eine Fülle der Glieder, die man ſich nicht von ihnen verſprochen, und welche ſpäter nicht wiederkehrt. Am allgemeinſten fällt allerdings die Blüthe der Schönheit in die Zeit des Jünglings und der Jungfrau. Die volleſte Kraft, Geſchmeidigkeit und Fülle des Körpers tritt hier ein, häufig in ſchneller, oft auch in langſamer und ſpäter Entwicklung. Aber wie viele giebt es nicht auch, die ſelbſt erſt in den reiferen Jahren des Mannes und der Frau ihre Wohlgeſtalt in vollkommenem Maaß erlangen? — Wem ein höherer Grad der Schönheit zu Theil geworden, entwickelt den Flor derſelben oft in mehreren Zeiträumen, als Kind und als Jüngling, oder als Knabe und Mann. — Und ſo wechſeln dieſe Perioden des Gedeihens und Blühens aufs Mannichfachſte und ſind in jedem Individuum andere. Selbſt da, wo keine weitere Entwicklung ſtatt findet, wo das Leben ſich dem

Ende zuneigt, in den ſpätern Mannes- und Greiſenjahren, ſcheint die Natur zuweilen ſtill zu ſtehen, noch einmal ihre Kräfte zuſammenzunehmen und einen Höhenpunkt erreichen zu wollen. Schöne Köpfe wenigſtens finden ſich an alten Männern und Greiſen faſt eben ſo häufig, als an jüngeren Menſchen; und die Kraft der männlichen Natur behauptet hierin einen Vorzug vor der Zartheit und Vergänglichkeit der weiblichen.

Bey dieſem Ueberblick über die Schönheit der Naturgeſtalten — wo haben wir ſie immer gefunden? und worin beſteht ſie?

Ueberall, wo die vollkommenſte Entwicklung einer ganzen Claſſe von Naturweſen, einer Gattung oder Art, oder eines individuellen Lebens in einer oder mehreren Perioden an der Geſtalt des Individuums ſich kund thut, fanden wir Schönheit. Die Entwicklung des Individuums aber hängt ab von dem innern Verhältniß ſeiner, nach dem Begriff der Art und Gattung, der es angehört, im Allgemeinen beſtimmten Kräfte, welches, in ſo fern es an der Geſtalt ſich ausſpricht, oder ſeine Entwicklung ſichtbar macht, **Charakter** genannt worden, und zwar **natürlicher Charakter**, wenn äuſſere Einwirkungen es in der Entwicklung nur

begünſtigt, nicht gehindert haben. Schönheit der Naturgeſtalten iſt alſo nichts anderes, als vollkommene Entwicklung ihres natürlichen Charakters.

Offenbar ſind demnach alle Schönheiten der Natur in eben dem Grade verſchieden, wie die Charaktere der Naturweſen, an welchen ſie erſcheinen. Es beſteht unter ihnen eine Reihe von Stufen, deren höchſte zwar die menſchliche Schönheit iſt, jedoch ſo, daß auch ſie wieder ſich nach Verhältniß der Charaktere in den verſchiedenſten Graden, und, nach der Eigenthümlichkeit ihrer Entwicklung, in den verſchiedenſten Perioden zeigt.

12.

Verhältniß der Geſtalten-Schönheit zum Ausdruck.

Nimmt man einen Punkt des Gleichgewichts aller Kräfte auf irgend einer Höhe der menſchlichen Entwicklung, ſo würde mit ihm die gegebene Schönheit in ihrem reinſten Daſeyn erſcheinen. Wo aber Leben, da iſt Bewegung, folglich nie gänzliches Gleichgewicht; daher iſt die Schönheit der menſch-

Digitized by Google

lichen Geſtalt ſtets mehr oder weniger, ſey es auch kaum bemerkbar, durch das lebendige Gegeneinanderwirken vorherrſchender Thätigkeiten des Charakters modificirt; ſie erſcheint mit dieſem in beſonderen Zuſtänden, unter beſonderem Ausdruck. Dieſe Störung des innern Gleichgewichts kann nun die Schönheit entweder erhöhen, oder ihr Abbruch thun, oder ſie wohl völlig unterdrücken, je nachdem ſie veranlaßt iſt durch das Uebergewicht der höhern Kräfte über die niederen, oder umgekehrt; je nachdem der Charakter in ihr thätig oder leidend, würdig oder unwürdig ſich äußert.

Die Regungen des Gemüths, die Wirkungen des Geiſtes, offenbaren ſich an jeder Menſchengeſtalt im Allgemeinen zwar auf ähnliche Weiſe, doch behauptet der Ausdruck, ſelbſt jeder noch ſo heftigen Leidenſchaft, nach Maaßgabe des individuellen Charakters und deſſen Entwicklung ſeine eigenen Abſtufungen. Daher iſt, wie der Ausdruck vom Charakter, ſo von beyden die Schönheit abhängig, und ſo läßt ſich eine Schönheit ohne allen Ausdruck nur denken, wenn die Bewegung des Charakters ſo leiſe iſt, daß ſie im Gegenſatz der gewöhnlichen Regſamkeit des Lebens als höchſte Ruhe erſcheint. Dieß bezeichnet ohne Zweifel Winckelmann, wie er, nach

Plato, von den griechiſchen Götterbildern ſagt, ſie ſeyen ungerührt von Empfindungen. *)

13.

Verhältniß der Geſtaltenſchönheit zur Naturwahrheit und Lebendigkeit.

Wenn alſo die Schönheit der Naturgeſtalten durchaus nur charakteriſtiſch iſt, ſo kann ſie in der Kunſt auch nicht anders erreicht werden, als durch die höchſte Wahrheit. Denn bezeichnet nicht eben der Charakter das Weſen, die reinſte Wahrheit der Geſtalt? Wo die Darſtellung der Kunſt andere Geſetze befolgt, als die ſind, welche die Natur vorſchreibt, wo ſie frevelnder Willkühr ſich überläßt, da bildet ſie ſicher weder Charakter noch Schönheit.

Ferner iſt alle Schönheit der Natur individuell und deßhalb lebendig; denn ohne Individualität iſt kein Leben — im Tod iſt keine Schönheit. Sie kann alſo keineswegs bloß den Begriff einer ganzen Gattung ohne alle individuelle Beſtimmungen ausdrücken; im Gegentheil, ſie gelangt erſt zum

*) Geſchichte der Kunſt, B. 5. K. 3. §. 7. und ſonſt.

Digitized by Google

Daſeyn in der vollen lebendigen Individualität, wo ein Weben und Wirken, ein Steigen und Sinken, ein Werden und Vergehen, und in Mitte dieſer Bewegungen eine Höhe der Vollkommenheit möglich iſt. Die durch die Kunſt gebildete Geſtalt wird alſo erſt in vollendeter Schönheit ſich darſtellen, ſobald ſie mit allem Zauber der Bewegung und des innerſten organiſchen Lebens als athmendes Weſen dem Beſchauer entgegenzutreten ſcheint; und wenn Lebendigkeit ſchon oben als Bedingung der wiſſenſchaftlichen Vollendung vom Kunſtwerke verlangt worden, ſo iſt ſie eben deßhalb auch ein durchaus weſentliches Erforderniß zur Schönheit der Darſtellung.

14.

Darſtellung ſchöner Geſtalt.

Was der Künſtler an der Natur lernen kann und muß, das erlangt er durch getreue Abbildung ihrer Geſtalten: Kenntniß aller Geſetze ihrer Erſcheinungen, und die Fertigkeit, in ſeinen Darſtellungen ſie wieder zu geben; Schärfe des Blicks in Auffaſſung des Charakters und Ausdrucks, und in Erkennung der Mängel, welchen die Natur ſich hat unterwerfen müſſen, wo ſie äußere Hinderniſſe nicht

überwinden konnte. Je mehr Individuen er ſo vergleicht, deſto tiefer wird er eindringen in die Geſetze der Natur, deſto reiner auch und häufiger wird ihm die Vollkommenheit des Charakters, die Schönheit, entgegenkommen.

Und iſt es nicht dieſe allein, der er ſeine Kräfte und ſein Leben weiht, der er nachſtrebt mit aller Ausdauer und Mühe? Sein ganzes Studium, das wiſſenſchaftliche Ergründen und unabläſſig treue Nachbilden der Natur iſt nur Vorbereitung zu der höhern Thätigkeit, der Darſtellung ſchöner Geſtalt.

Aus dem Gemüthe kommt die Kunſt, und nur, was der Sehnſucht nach dem Schönen, die des Künſtlers Gemüth erfüllt, Nahrung und Befriedigung verheißt, das bildet er mit wahrer Schöpferkraft. Von allem aber, was um ihn iſt, ergreift ihn nichts mit ſo plötzlicher und dauernder Gewalt als die Schönheit der Natur. Sein Wohlgefallen an ihr iſt unerſättlich und ſteigt durch längere Betrachtung immer höher und höher; und je inniger es wird, deſto ſtärker äußert ſich ſeine Fähigkeit, ſie darzuſtellen. Dieß anhaltende, ſanft und gleichmäßig wirkende Gefühl, dieß Entzücken an der Schönheit der Natur macht ihm auch die Wiſſenſchaft erſt theuer, indem es ihn ihren Zweck

erkennen läßt; es erfüllt ihn mit Enthuſiasmus für die Lebendigkeit, mit einer Ahnung der geheimen Schöpferkraft der Natur.

Und wenn er nun eine ſchöne Naturgeſtalt zum Vorbild ſeiner Darſtellung nimmt, ſo verſchwinden ſeinem Blicke die Mängel, welche, durch äußere, zufällig beſchränkende Einwirkungen verurſacht, die Vollkommenheit des Charakters vielleicht noch entſtellen. Er ſieht nur das Weſentliche, das, was die ſchaffende Kraft ſelbſt in der Entwicklung gewollt, und ſtellt die Geſtalt über alle Zufälligkeit erhaben, in ihrer vollkommenen Schönheit*), welche die der Natur noch zu übertreffen ſcheinet, dar. In ſolcher Stimmung iſt ſein Arbeiten dann kein bloß nüchternes Uebertragen des Geſehenen auf das Werk ſeiner Hand; es iſt ein geheimes Ausſtrömen des Lebensgeiſtes, das dem werdenden Gebilde die am Organiſchen erfaßte Lebendigkeit mittheilt. Sein Schaffen wird eine zweite Natur.

*) S. Schelling am angef. O. S. 23. „Wir verlangen aller„dings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu ſehen, „den lebendigen Begriff deſſelben. Wenn aber der Künſtler „Blick und Weſen der in ihm (dem Individuum) ſchaffen„den Ideen erkannt, und dieſe heraushebt, bildet er das „Individuum zu einer Welt für ſich, einer Gattung, einem „ewigen Urbilde.“

15.

Begeiſterung durch die Schönheit der Idee.

Noch gewaltiger jedoch als von der Schönheit der Natur fühlt das Gemüth des Künſtlers ſich ergriffen durch Ideen. Die Idee an ſich iſt ihm nicht das Höchſte; ſie iſt oft nicht einmal ſein Eigenthum, da er ſie aus der Religion, oder Wiſſenſchaft, oder durch ſonſtige Mittheilung erhalten haben kann. Sondern ſie erweckt ſeine Thätigkeit nur wenn ſie fähig iſt, ſichtbar durch Geſtalt dargeſtellt zu werden. Der höchſte Beruf des Künſtlers iſt der, daß er, zwiſchen Geiſt und Natur ſtehend, beyde in ſich aufnimmt und zu Einem verſchmilzt, und ſo ein drittes, dem Gebiete der Natur wie des Geiſtes angehöriges Gebilde frey aus ſich hervorgehen läßt.

So wird die bildende Kunſt zur ſtummen Poeſie. Denn wo das bewegte Gemüth eine Idee vermittelſt der Einbildungskraft auf irgend eine ſinnliche Weiſe, durch Ton, Rede oder Geſtalt, ſymboliſirt, da iſt Poeſie; und jede Idee, die ſich dem Gemüthe zu ſolcher ſinnlichen Entfaltung aufdrängt, iſt eine poetiſche. Das Gemüth trägt die Idee

aufs Leben über, und entwickelt ſie nach den Geſetzen ihrer innern Wahrheit an der organiſchen Einheit des im Leben dargebotenen ſinnlich-Mannichfaltigen. Durch dieſe geſetzmäßige, in der Idee ſelbſt bedingte, und nach dem Weſen des ſinnlichen Darſtellungsmittels modificirte Entfaltung wird die poetiſche Idee in ſich harmoniſch und geſchloſſen, uud heißt erſt in dieſer Vollendung eine ſchöne Idee.

Iſt nun das ſinnliche Darſtellungsmittel nicht das fortſchreitende Leben (wodurch Muſik und Dichtkunſt entſteht), ſondern das momentane Leben der körperlichen Geſtalt, ſo wird die ſchöne Idee, indem ſie ſich in die Grenzen dieſes Darſtellungsmittels fügt, eine ſchöne künſtleriſche. Der Künſtler entfaltet die ſchöne Idee an dem geiſtigen Leben der Geſtalt, und prägt ſie aus in der momentanen körperlichen Erſcheinung deſſelben. Hier muß alſo die ſchöne Idee ſich auf das ſichtbare Leben der körperlichen Geſtalt beſchränken, und ihren Inhalt ſo auf daſſelbe concentriren, daß ſie ſich vollkommen deutlich in ihm offenbaren kann.*)

Das Leben der einzelnen Geſtalt in ſeiner körper-

---

*) Vergl. Creuzer Symbolik 1. S. 72—75 und das ganze 3te Kapitel.

lichen Erſcheinung iſt Reſultat des Verhältniſſes ihrer geiſtigen und phyſiſchen Kräfte, Charakter; die Thätigkeit des Charakters nach außen, für ſich, oder in Beziehung auf mehrere, iſt gleichfalls Reſultat der geiſtigen und phyſiſchen Verhältniſſe und heißt als Erſcheinung für das Auge Handlung. Es muß alſo die ſchöne künſtleriſche Idee ihre innere Wahrheit vollſtändig und rein entweder an einem Charakter, oder an einer Handlung ausſprechen. Die vollendete Wahrheit der Idee fordert auch die vollkommene Entwicklung des Charakters, alſo Schönheit der Geſtalt, entweder in Ruhe, oder im Zuſtand innerer Bewegung, unter beſtimmtem Ausdruck.*) Durch das Verhältniß mehrerer Geſtalten iſt ein Mehr und Minder der Schönheit bedingt; daher wird, je umfaſſender die Handlung iſt, deſto mannichfaltiger und ungleicher die Schönheit der Geſtalten ſeyn. Schon hieraus ergiebt ſich, und es wird aus dem folgenden noch deutlicher wer-

*) Durch die ſchöne Idee wird alſo Schönheit der Geſtalt, die vollkommenſte Entwicklung des die Idee bezeichnenden Charakters, ſtets gefordert; Schönheit der Geſtalt allein aber kann nicht letzter Zweck und höchſtes Geſetz der Kunſt ſeyn, wie Leſſing wollte. Laokoon S. 16, 20. im Anhang No. XXXI. und ſonſt. Vergl. Herders kritiſche Wälder I. S. 117.

den, daß die künſtleriſche Idee ſich nach dem Weſen jeder beſonderen Kunſtart, in welcher ſie dargeſtellt werden ſoll, modificirt.

Der Charakter alſo, und ſomit ſeine Schönheit, ſind bloß von der Idee abhängig. Je höher dieſe ſteht, d. h. je reiner und edler die Wahrheit, welche ſie in dem Leben der Geſtalt ausdrückt, je vollkommener ihre Schönheit iſt, eine deſto höhere Stufe wird die Schönheit der Geſtalt erreichen, nach Maaßgabe der Idee wird ſie anmuthig, zart, naiv oder erhaben werden. Die Idee des Vaters und Beherrſchers der Götter und Menſchen mußte durch eine Geſtalt vom erhabenſten Charakter in ſeiner vollkommenſten Entwicklung, die der Liebesgöttin durch ein Weib in der höchſten Anmuth blühender Jugend dargeſtellt werden. Der Gott, der in ewiger Jugend bald die ſüßtönende Leyer, bald den ſtrafenden Bogen führt, das himmliſche Kind, das am Buſen der jungfräulichen Mutter ſchon die ſegnenden Hände erhebt, ſind Ideen, aus religiöſer Weltanſchauung geſchöpft, und durch die Schönheit entſprechender Charaktere dargeſtellt.

Die Griechen giengen in Bildung ihrer Gottheiten meiſt von Ideen aus, die durch ihre Religion oder ihre Dichter vorgezeichnet waren, und ſtellten eine

Reihe von Charakteren auf, in deren Schönheit die höchſten Ideen ihrer Volksreligion verkörpert erſchienen. Dagegen hat die chriſtliche Kunſt die in der heiligen Geſchichte gegebenen Ideen weniger in der ruhigen Schönheit als in Zuſtänden und Handlungen der Charaktere ausgeſprochen. In jener Art ſind der Charakter der Madonna und des Täufers vielleicht die gelungenſten; in dieſer hat die chriſtliche Kunſt weit erhabenere Darſtellungen aufzuweiſen als die griechiſche, z. B. die Himmelfahrt Mariä, die Verklärung, und andere, welche dem religiös-poetiſchen Sinn der Künſtler ihre Entſtehung verdanken. In ſolchen Darſtellungen zeigt ſich dann, der Natur der Sache nach, weniger die Gewalt der Schönheit als des Ausdrucks, worinn auch die chriſtliche Malerey eine hohe Vollkommenheit erreicht hat.

Iſt nun die poetiſche Idee ſelbſt immer Symbol einer auf Religion, Sitte, oder das allgemein-menſchliche Leben ſich beziehenden Wahrheit, ſo wird auch das Kunſtwerk, welches dieſe Idee entweder in der ruhigen Schönheit eines Charakters, oder in einer danach berechneten und nicht an ſich ſelbſt wichtigen Handlung darſtellt, mit Recht Symbol genannt. Symbol iſt alſo zwar vorzüg-

lich das eigentlich religiöſe, neben dieſem aber auch überhaupt jedes Werk, in welchem eine allgemeine Idee an einem ſchönen Charakter oder der Handlung mehrerer entwickelt iſt. So wird z. B. die Unſchuld ſymboliſch dargeſtellt unter der Geſtalt eines aufblühenden Mädchens, deſſen Charakter jungfräuliche Reinheit mit kindlicher Unbefangenheit und unbewußter Anmuth vereinigt; in Bildern von den ſieben Werken der Barmherzigkeit ſind ſieben moraliſche Lehren durch die in ihnen gebotenen Handlungen verſinnlicht.

Bey ſolchen Gegenſtänden nun genießt der Künſtler der vollen Freyheit, ganz allein nach der Idee ſeine Darſtellung zu entwerfen. Für den einzelnen Charakter beſtimmt er die Geſtalt, ihre Schönheit, ihren Ausdruck und Gebärde, für die Handlung wählt er die Charaktere und ihre gegenſeitige Thätigkeit ſtets nur ſo, wie er es der Idee am vollkommenſten entſprechend findet; er dichtet hier frey durch Geſtalten.

Mit eben ſolcher Freyheit, oder vielmehr noch willkührlicher verfährt er in allegoriſchen Darſtellungen, in welchen die Idee nicht eins iſt mit dem Inhalte, ſondern nur durch denſelben dem Verſtand angedeutet wird. Hier folgt der Künſt-

ler in der Wahl des Charakters, des Ausdrucks, der Handlung, und alles deſſen, was er ſonſt in die Darſtellung aufnimmt, keiner andern Beſtimmung als der, daß jedes Einzelne deutliches und anmuthiges Sinnbild ſey, und das Ganze in ſchöner Vereinigung ſeiner Theile die anzudeutende Idee ſo klar als möglich mache.

Beſchränkter iſt der Künſtler in Darſtellungen, wie Raphaels Schule von Athen, welche im engern Sinn den Namen von Charakterbildern erhalten haben *). Hier kommt es darauf an, das Leben beſtimmter Menſchen zu bezeichnen, und die Hauptaufgabe iſt, dieſes wahr und ſchön darzuſtellen. Die Idee entwickelt ſich mithin erſt aus dem Verhältniß der gegebenen Charaktere, und ſo kann die Handlung gewählt und geordnet werden, wie es jedem Einzelnen und der Wirkung des Ganzen angemeſſen und vortheilhaft iſt.

In der eigentlich hiſtoriſchen Darſtellung iſt nicht zunächſt eine Idee, ſondern ein hiſtoriſcher Charakter in Zuſtand oder Handlung, oder eine gemeinſame Handlung mehrerer Charaktere gegeben; eine Begebenheit, die unter einer ſchönen

---

*) S. Propyläen Bd. 1. St. 1. S. 35 ff.

Digitized by Google

Idee zuſammengefaßt werden ſoll. Hat aber der Künſtler ſtets die Idee als das Erſte und Höchſte zu betrachten; und darf er ſie nicht eher der Darſtellung würdig halten, als bis ſie vollkommen ſchön, und folglich ſo gedacht iſt, daß ſie im Kunſtwerk deutlich werde, ſo findet er bey hiſtoriſchen Darſtellungen allerdings hierin die meiſten Schwierigkeiten. Oft gelingt es ihm kaum, die Begebenheit, geſchweige denn die aus ihr entwickelte Idee klar zu verſinnlichen; oft läuft er Gefahr, der Idee zu Liebe die Handlung nicht anſchaulich darzuſtellen; ſehr häufig widerſtrebt dieſe dem Gefühl des Schönen, und er kann nur durch einen hochpoetiſchen Gedanken ſeinem Werke Schönheit und wahren Werth verleihen. Werke, in denen ſolches gelungen, gehören denn auch zu den erſten der bildenden Kunſt, weil ſie z. B. den Schmerz, ja die Schreckniſſe des Lebens in ſchöner Darſtellung verſinnlichend, den Beſchauer tief erſchüttern und doch unwiderſtehlich feſſeln. Der Bildner der Niobe vermählte den ſchrecklichen Ausdruck tödtlicher Seelenangſt mit der Schönheit einer königlichen Mutter nur durch die Idee, daß ſolches Leiden alle Thätigkeit der Kräfte aufhebt, und nichts übrig läßt, als das Höchſte, die Liebe*).

---

*) S. Schelling am angef. O. S. 43.

Und wenn dort ein unglücklicher Vater, mit ſeinen Söhnen von Schlangen umwunden, einem gräß-lichen Tod entgegen ſieht, wenn verzweifelnde Müt-ter umſonſt ihre letzten Kräfte zuſammenraffen, die geliebten Säuglinge vor dem Stahl gefühlloſer Mordknechte zu ſchützen — da iſt es nur die Idee edler Menſchen, über deren Hoheit, Kraft und Ergebung das Unglück keine Gewalt hat, oder deren geiſtige und körperliche Anmuth ſelbſt in Angſt und Verzweiflung nicht getrübt wird, wodurch die Schauder erregende Scene den Blick des Beſchauers feſſeln kann. Hätte Rubens in ſeinem Kindermord nach Raphaels Beyſpiel die Charaktere durch die Idee geadelt, ſo würde er nicht Handlungen darge-ſtellt haben, welche zwar von der tiefen Menſchen-kenntniß des Künſtlers zeugen, aber das Gemüth des Beſchauers mit Grauen erfüllen, und ſelbſt der Empfindung alles Edleren, was im Bilde dar-geboten wird, unfähig machen.

Der Künſtler ſoll mithin überall als freyer Dich-ter zu Werke gehen, und Charakter, Ausdruck und Handlung ſtets nach einer ſchönen Idee beſtimmen. So gelingt ihm das Vollkommenſte, was die Kunſt leiſtet, ſchöne Darſtellung von Ideen durch Geſtalt.

Solcher Schöpfung des Vollkommenſten wird er aber auch nur durch die höchſte Anreizung und Spannung ſeines ganzen Weſens, durch die innigſte Vereinigung aller ſeiner Thätigkeiten fähig. Empfänglich wird er für die Schönheit der Idee, wenn die Sehnſucht des Schönen aufs Höchſte, ja bis zum Schmerz, geſteigert iſt. Das iſt jenes unnennbare Gefühl, jene Unruhe, die den Künſtler treibt, und der er nur entgeht im Schaffen und Arbeiten. — Nun kann aber die Idee ihn anſprechen auf zweyerley Art: entweder, indem ſie durch ſinnliche Wahrnehmung ihm plötzlich in ihrer künſtleriſchen Schönheit vor die Seele tritt, oder, indem ſie ihm durch eigene Geiſtesthätigkeit oder fremde Mittheilung zuerſt abſtrakt oder allgemein poetiſch erſcheint, und ſich dann plötzlich oder allmählich in ihm zur ſchönen künſtleriſchen bildet. Dort ruft der Anblick einer Naturſcene, einer ſchönen Geſtalt in bedeutender Stellung oder Handlung, einer anmuthigen Gruppe — und wer könnte alle Erſcheinungen aufzählen, die das Gemüth des Künſtlers bewegen, während ſie vor Andern unbeachtet vorübergehen — plötzlich eine ſchöne künſtleriſche Idee in ihm hervor. Er ſieht die Idee ſchon in der Natur dargeſtellt, gleichviel, ob die

Erſcheinung dieß wirklich, oder bloß in ſeinen Augen leiſtet; und was die Natur ihm vorgebildet, das bildet er alsdann mit Freyheit aus, wie es zur Vollkommenheit einer ſchönen Darſtellung nöthig iſt. Auf dieſe Weiſe ſind wohl viele der herrlichſten Werke veranlaßt worden, und die anmuthige Sage von Raphaels Madonna della Sedia widerſtreitet keineswegs der Eigenthümlichkeit des künſtleriſchen Wirkens. — Im zweiten Fall, wenn die Idee nur abſtrakt, oder poetiſch oder hiſtoriſch gegeben iſt, wird der Künſtler ganz freyer Schöpfer, denn hier zaubert er die Darſtellung nur aus der Idee hervor, er gebiert die Erſcheinung der Natur aus ſeinem Geiſte. Dazu muß denn auch ſeine Sehnſucht am mächtigſten erregt, und die Idee von ſolchem Inhalt ſeyn, daß ſie jener die höchſtmögliche Befriedigung verheißt. So entſtanden die erhabenſten religiöſen Darſtellungen, die höchſten Symbole des Glaubens. Religion, Vaterlandsliebe, und alle edlen Gefühle des Menſchen bringen ſolche Ideen dem Gemüthe des Künſtlers nah, und jede Idee wird deſto edler ſeyn, je reiner die Quelle, der ſie entfließt.

Indem nun die künſtleriſche Idee ſich im Gemüthe des Künſtlers entweder allmählich oder

plötzlich entwickelt*), erhebt die Sehnſucht nach dem Schönen, im Hoffnungsdrang der Befriedigung, das produktive Vermögen in einen Zuſtand geſteigerter Kraft, worin es ihm auf wunderbare Weiſe gelingt, das Geiſtige mit dem Materiellen zu verbinden, und die Idee ſichtbar in einem vollkommenen Symbole darzuſtellen. Dieſer Zuſtand iſt die Begeiſterung. In ihr concentrirt ſich der höchſte Kraftaufwand des Künſtlers; alles, was in ihm liegt, und was er jemals ſich angeeignet, vereinigt ſich, und wird geboren als organiſches Gebilde einer höhern Welt. Ihr verdankt jedes ächte Kunſtwerk ſein Entſtehen; die Begeiſterung des größten Genies, als Zuſtand höchſtmöglicher Erhebung der an ſich potenzirten Kraft, erzeugt die vollendetſten Werke im ganzen Gebiete der Kunſt, und wie dieſe ihre Produkte durch keine Nachahmung zu erreichen ſind, ſo bleibt ſie ſelbſt, ihrem Weſen nach, dem Verſtand unbegreiflich und für die Theorie unerklärbar.

---

*) Dieß beſtimmt ſich bey jedem Künſtler nach individuellen Anlagen, z. B. nach dem Vorherrſchen der Phantaſie, des Verſtandes, Gemüths ꝛc. Ueber Leonardo da Vinci ſ. Fr. Müllers Kritik der Schrift des Ritters von Boſſi über das Cennacolo. Heidelb. Jahrb. 1816. Nr. 76. Anm. 31., oder auch im beſondern Abdruck dieſer Kritik.

Der Zuſtand der Begeiſterung bringt es jedoch ſchon ſeiner Natur nach mit ſich, daß er nur von kurzer Dauer ſeyn, das Kunſtwerk mithin nicht ſogleich in ihm vollendet werden kann. Es iſt nur der erſte Entwurf, dem die Begeiſterung das Daſeyn giebt; die weitere Ausführung und Vollendung bleibt der Leitung des ſtill beſonnenen Gemüths und der Einbildungskraft, welche das einmal im Geiſte geſtaltete Bild feſthält, überlaſſen. Dennoch aber kann dieſe Ausarbeitung nur gedeihen, wenn jener von der Lebendigkeit und dem Charakter der Natur durchdrungene und entflammte Enthuſiasmus, und jenes Entzücken an der Schönheit der natürlichen Geſtalt, in ſteter Richtung nach der zu Grunde liegenden Idee, bis zum letzten Zuge der werkthätigen Hand unveränderlich zuſammenwirken. Und hier iſt es, wo der Künſtler wieder ganz auf die Natur ſich hingewieſen fühlt. Die Wahrheit — ſey es nun bloß der Form nach, in der Plaſtik, oder ſey es nach allen übrigen Beziehungen, in der Malerey — vor allem aber die Lebendigkeit der Natur vermag er nicht zu erreichen, er ſey denn vorbereitet durch Erkenntniß und Anſchauung der Natur ſelbſt, und während der Arbeit bleibt es ihm ſtetes Bedürfniß, bey jener untrüglichen Lehrerin immer wieder ſich Raths zu erholen.

16.

Vom Ideal.

Jede der angegebenen Arten, wie der Künſtler die Idee bearbeitet und in Begeiſterung darſtellt, hat ihre eigenen Schwierigkeiten, unter allen aber iſt die höchſte Aufgabe die: eine ſchöne Idee, ſey ſie nun aus dem erhabenen Gebiete der Religion, oder aus dem anmuthigen Reich der Dichtung genommen, in der vollendeten Schönheit einer einzigen Geſtalt zu verkörpern. Der Künſtler bildet dieſe Geſtalt in dem Charakter, welcher ihm als das deutlichſte Symbol der Idee erſcheint, er bildet dieſen Charakter in ſeiner vollkommenſten Entwicklung, und in dem vollen Leben ſeiner Individualität, alſo in ſeiner höchſten Schönheit und Lebendigkeit.

Dieß iſt es, was ſeit Winckelmann unter dem vieldeutigen Ausdruck Ideal am allgemeinſten verſtanden worden, und was in ſeiner höchſten Vollendung allein durch die Plaſtik hervorgebracht werden kann, weil dieſe durch körperliche Darſtellung der Form die Schönheit der Geſtalt am ſicherſten erreicht. Der Malerey, obgleich auch ſie hierin Großes leiſten kann, gelingt dieß weniger; dage-

Digitized by Google

gen iſt ſie fähig, ihre Ideen durch eine Verſamm-lung vieler, gegenſeitig in Beziehung ſtehender Charaktere auszuſprechen, und gewinnt ſo, was ihr an innerer Beſtimmtheit der Geſtaltendarſtel-lung mangelt, nicht bloß durch äußere Fülle, ſondern auch durch zartere Andeutung umfaſſen-derer Ideen wieder.

Wird die Idee eines göttlichen Weſens in dem Ideal verſinnlicht, ſo erſcheint in demſelben die Schönheit der menſchlichen Geſtalt gleichſam vergeiſtigt und über die Natur erhöht durch den ihr einwohnenden göttlichen Charakter. Ein Weſen höherer Art tritt uns entgegen, eine Geſtalt, deren vollkommene Schönheit, über alle menſchliche Be-dürfniſſe erhaben, nicht in ſinnlichem, ſondern in geiſtigem Leben zu beſtehen ſcheint. Dieſer Zauber rührt aber nur von der zu Grunde liegenden Idee. Was uns das Ideal von Augen führt, iſt eine Na-turgeſtalt, und ihre Schönheit kann nichts anderes ſeyn als eine durch den freyen Schöpfungsakt der Begeiſterung erzeugte Vereinigung alles deſſen, was der Künſtler aus dem Schönſten, das ihm in der Natur vor Augen gekommen, und welches ihm die Einbildungskraft gegenwärtig erhält, dem durch die Idee gegebenen Charakter entſprechend findet,

Digitized by Google

obgleich er ſich dieſer Wahl in dem glücklichen Moment der Schöpfung ſelbſt nicht bewußt iſt.

Denn wie könnte der Künſtler eine ſchöne Geſtalt hervorbringen auſſer der Natur, da doch alle Schönheit der Geſtalt, die er je erkannte in der Natur, alſo etwas ihm nicht Angehöriges war, das er nur durch die Empfänglichkeit ſeines Sinnes und unabläſſige Kraftanſtrengung in thätigem Nachbilden zu ſeinem Eigenthum gewonnen hat? Wie erhaben auch und göttlich die Idee ſey, die in dem Ideale wohnt, ſo bleibt die Geſtalt, die es anſchaulich macht, dennoch nicht nur den allgemeinen Geſetzen der Natur unterworfen, ſondern, vermöge der nothwendigen Einheit und Lebendigkeit des Charakters, durchaus individuell, nur daß dieſe Individualität in der Einheit, Vollkommenheit und Schönheit des natürlichen Charakters, nicht in den Zufälligkeiten der Entwicklung beſteht. Dadurch allein auch iſt es möglich, daß ein ſolches Werk den Anſchein phyſiſcher Lebendigkeit erlange. Und wie alle göttliche Weſen heidniſcher und chriſtlicher Mythe der Idee nach verſchieden ſind, wie jedes derſelben unter einem eigenthümlichen Verhältniß geiſtiger Exiſtenz gedacht wird, ſo muß auch jedes einen dieſer entſprechenden individuellen

Digitized by Google

Charakter der Geſtalt behaupten, daher auch jedem eine beſondere Schönheit eigen iſt, keinem aber ausſchließlich eine höchſte oder allgemeine.

Hierin liegt der Grund, warum der Künſtler, ſelbſt wenn er das Vortrefflichſte geleiſtet, wenn er geſtehen muß, nur einmal ſo hoher Begeiſterung und Kraftäußerung fähig geweſen zu ſeyn — ſelbſt dann mit dem vollendeten Werke nie ganz zufrieden iſt. Der begeiſterte Schöpfer des olympiſchen Zeus, nachdem er das erhabene Werk unübertrefflich vollendet hat, betet zu dem Gott, den er dargeſtellt, um ein Zeichen, ob ihm ſein Bild wohlgefällig ſey. Die Sehnſucht nach dem Schönen wird auch durch das Vollkommenſte, was er bildet, dem Künſtler nicht geſtillt — denn hätte er das ganze Weſen der Schönheit erfaßt, müßte er ja aufhören zu ſchaffen. Aber er ſucht in neuen Werken ſtets neue Befriedigung, und allen, die er in Begeiſterung erzeugt, theilt er, wie die mannichfaltige Natur, ihre eigene Schönheit mit.

Das iſt der Unterſchied zwiſchen der Geſtalt, welche die Natur, und der, welche die Kunſt bildet, daß jene der lebendige Charakter ſelber iſt, dieſe ihn bloß darſtellt. Jene, dem Wechſel der Zeit unterworfen, wächſt und nimmt ab in unauf-

Digitized by Google

hölicher Veränderung — der Punkt ihrer Vollkommenheit geht unbemerkt vorüber, und der volle Ausdruck ihres geiſtigen Lebens, die innere Ruhe oder Bewegung, offenbaret ſich nur wie zufällig in einzelnen Momenten. Dieſe ſtellt den einzigen dar, der ſelbſt in vieler Menſchen Leben niemals eintritt, wo alle Kräfte des geiſtigen und körperlichen Daſeyns vollſtändig, rein und harmoniſch zuſammenwirken, wo das Geſchöpf vollkommen das iſt, was es ſeinen Anlagen zu Folge werden kann; ihr iſt es Hauptzweck, das Geiſtige im Körperlichen zu offenbaren, und die ganze menſchliche Natur in vollkommenem Einklang mit einer hohen Idee, als Abbild derſelben, dem Auge vorzuführen. Deßhalb kann aber nicht behauptet werden, die Natur vermöge keine ſo ſchöne Geſtalt hervorzubringen, als der Künſtler in der Begeiſterung. Warum — die Frage iſt hier nicht, wie häufig oder ſelten — ſollte es keinen Menſchen von hohen geiſtigen und phyſiſchen Anlagen geben, deſſen ganzes Weſen in einem Augenblick ſeines Daſeyns vollkommen entwickelt iſt? Kann ein Bewohner von Nukahiwa dieſelben ſchönen Verhältniſſe der Glieder haben, wie der vatikaniſche Apoll*),

*) S. Langsdorffs Bemerkungen auf einer Reiſe um die Welt, Th. 1, S. 145 u. ff.

warum könnte er nicht auf dem Punkte ſeiner höchſten Entwicklung auch dieſelben Formen zeigen? Die Idee des Gottes ſtellt er freylich nicht dar, wenn er nicht ſelbſt von ihr durchdrungen iſt; aber auch dieß iſt nicht unmöglich — denn die Götter der Griechen waren ja menſchliche Weſen — und er würde in dem Augenblick, da ſie ſich dem fremden Auge an ſeiner Geſtalt, Gebärde und Handlung offenbarte, ſelbſt zum lebendigen Kunſtgebilde werden. Warum hat des Demetrius Poliorcetes hohe Schönheit von keinem Bildner noch Maler ſeiner Zeit vollkommen dargeſtellt werden können?

Winckelmann, entzückt von der Schönheit der Antiken, hat die Schönheit der Natur, obgleich er ſie öfters erhebt, doch im Allgemeinen zu tief herabgeſetzt. Zwar ſpricht er das hohe Lob aus: „Die Natur hat immer erzeugt, und erzeugt noch „täglich Bildungen des Geſichts, die zu vergleichen „ſind mit den Köpfen der höchſten Schönheit, „welche man in Marmor und auf geſchnittenen „Steinen findet; auch in unſern Tagen ſieht man „in der Wirklichkeit Geſtalten, wie die Niobe und „der vatikaniſche Apollo. Gewiſſe Köpfe an Gottheiten, von welchen man glauben möchte, daß ſie „ohne Beobachtung der Wirklichkeit nur mit dem

„Verſtande aufgefaßt und gleichſam um die Natur
„zu beſchämen, gezeichnet worden, ſind vielleicht
„nichts als Bildniſſe von Perſonen, die vor Alters
„gelebt haben.“ *) Aber er zweifelt, ob irgend eine Geſtalt der Natur durchaus harmoniſch ausgebildet werde, ob es möglich ſey, einen in allen ſeinen Theilen vollkommen ſchönen Menſchen zu finden? und nennt dieſe unvollkommen ausgebildete Schönheit individuell. Für dieſen Mangel, fährt er fort, hätten jedoch die griechiſchen Künſtler ſich entſchädigt, indem ſie mit feuriger, von hohen göttlichen Ideen erfüllter Einbildungskraft die ſchönſten Theile, welche ſie in der Natur gefunden, zuſammengeſetzt, und ſo Geſtalten von idealiſcher Schönheit gebildet. Es wird damit, wie viel oder wie wenig Schönheit man der Natur zugeſtehe, das nehmliche bezeichnet, was oben unter Ideal verſtanden worden.

Indeſſen früher hatte Winckelmann es für ſchwer, ja faſt unmöglich erklärt, ein Gewächs zu finden, wie der vatikaniſche Apoll **); an einem

---

*) Trattato preliminare Kap. 4. §. 13. Vergl. Geſch. der Kunſt B. 4. K. 2. §. 26—35.

**) Geſch. der Kunſt B. 4 K. 2 §. 34.

andern Orte hatte er geradezu bezweifelt, ob die Natur fähig ſey, auch nur theilweiſe ſo vollkommene Formen zu ſchaffen, als die griechiſchen Künſtler dargeſtellt *), und ſo ſcheint er beſtändig in ſeinem Urtheil über die Natur geſchwankt zu haben. Dieſes Schwanken, dieſes Mißtrauen in die Schönheit der Natur war es unſtreitig, was ihn bewog, die Idealgeſtalten, unter welchen die griechiſche Kunſt ihre Götter gebildet, noch über die Natur zu ſetzen. Den Mangel der Nerven und Adern, die an den Figuren einiger Gottheiten wegen der Völligkeit ihres Fleiſches nicht bemerkbar ſind, nahm er als weſentliche Eigenſchaft aller Götterbilder an, und erklärte: „dieſe idealiſchen „Figuren ſeyen wie ein durch das Feuer gezogener „ätheriſcher Geiſt, von jeder menſchlichen Schwach„heit befreyt, ſo daß man an ihnen weder Sehnen „noch Adern bemerke“ — Geſtalten von Weſen,

---

*) Geſch. d. K. B. 5 K. 1. §. 40. Womit hätte W. beweiſen wollen, daß die ſägeförmigen Muskeln am borgheſiſchen Fechter und am Laokoon erhabener, rührender und claſſiſcher ſeyen als an der Natur? Was er dort von der Bildung dieſer Muskeln an den genannten und einigen andern Antiken ſagt, zeigt bloß, wie glücklich die griechiſchen Künſtle. Bedeutung und Charakter der Formen ergriffen haben.

die, wie die Götter des Epikur, nicht einen Körper, aber gleichſam einen Körper, und nicht Blut, aber gleichſam Blut beſäßen.*) — So ſchön dieſe Beſchreibung bildlich die hohe geiſtige Bedeutung dieſer griechiſchen Ideale bezeichnet, ſo falſch und irreleitend iſt ihr buchſtäblicher Sinn, da durch jene Negationen das Weſen der menſchlichen Geſtalt überhaupt, welche eben nur durch die vollkommenſte materielle Organiſation Erſcheinung des Geiſtigen iſt, gänzlich aufgehoben wird.

Dieſem Begriff des Idealiſch-Schönen ſtellte Winckelmann ſeine Anſicht vom Weſen der Schönheit voran, die er, abweichend von den Grundſätzen ſeines Freundes Mengs, welchem Schönheit die ſichtliche Vollkommenheit der Materie war**), ſich eben aus der Anſicht der Werke des Alterthums ſelbſt gebildet hatte. Indem er nur das Weſen der körperlichen Schönheit, und dieſes nur in der Form zu ergründen ſuchte, hielt er

*) Tratt. prelim. K. 4. §. 15. Vergl. Geſch. d. K. B. 5. K. 1. §. 18. wo er ſagt: „an dem ſitzenden Mars in der Villa Ludoviſi ſey, wie an allen göttlichen Figuren, keine Nerve noch Ader ſichtbar."

**) S. Gedanken über die Schönheit und den Geſchmack in der Mahlerey.

ſich beſonders an die Formen jugendlicher Geſtalten. Die hohe Anmuth, welche die alte Kunſt in Darſtellung derſelben erreichte, und welche ſelbſt noch an ihren minder trefflichen Werken nicht ganz verſchwindet, fand er in dem ſanften Ineinanderfließen der Linien und Flächen des Körpers, deren Mannichfaltigkeit ſich ſo leicht und unmerklich verbindet, daß ſie, wie Winckelmann ſich ausdrückt: „der Einheit der „Fläche des Meeres gleichen, welches in einiger „Entfernung eben und ſtille, wie ein Spiegel erſcheinet, ob es gleich allezeit in Bewegung iſt und „Wogen wälzet.“ *) Dieſe dem Aug und Taſtſinn angenehme materielle Eigenſchaft nannte er Einheit **). Im Gegenſatz aber mit neuern Kunſtwerken,

---

*) Geſch. d. K. B. 4. K. 2. §. 28 ff. Vergl. Tratt. prelim. K. 4. §. 10 — 12.

**) Geſch. d. K. B 4. K. 2. §. 22. Tratt. prelim. K. 4. §. 7. 8. Daß die wahre Einheit vor allem in der harmoniſchen Uebereinſtimmung der Theile zum Ganzen begründet ſeyn müſſe, die letztere aber in jeder ſchönen Geſtalt, zeige ſie nun die Fülle der Jugend, oder die derbere Bildung ſpäterer Jahre, durch die nothwendige Einheit des Charakters gefordert und modificirt werde, darauf achtete Winckelmann erſt ſpäter, da er in der vorläufigen Abhandlung von den alten Denkmalen (K 4. §. 9.) dem möglichen Mißverſtand zu begegnen ſuchte, als ſey dieſe Einheit gleich Einerleyheit. Daher ſagte er: „die Einheit beſtehe in ſo geformten Umriſſen, daß

an welchen er die allzuſtarke Andeutung der Muskeln und Adern tadelt*), vielleicht auch, weil man damals unter der Benennung Charakter gerade nur dieſe nachdrückliche, der jugendlichen Anmuth allerdings nicht angemeſſene Bezeichnung des Knochen- und Muskelbaues zu verſtehen pflegte — nahm er nun dieſe materielle Einheit als etwas Allgemeines, und machte ſie zur Negation, indem er mit ihr den Begriff der Unbezeichnung verband.**) Dieß führte ihn denn auf die berühmte Erklärung, wodurch das poſitive Leben, die Individualität, der Charakter, als der Schönheit fremd, jene als der höchſten Kunſtvollkommenheit ſchädlich, dieſer als ein in der künſtleriſchen Darſtellung nothwendiges Uebel erſchien. Zur Schönheit der Geſtalt nehmlich ſey erforderlich: „daß die Form der-

„die Theile, indem ſie die ganze Geſtalt darſtellen, eben ſo „viele Veränderungen der Einheit ſind oder zu ſeyn ſcheinen.“ Jedoch ſcheint er die geiſtige Bedeutung der Formen immer ſtreng ausgeſchloſſen zu haben, da er weiterhin (§. 10.) die Einheit in die materielle und moraliſche ſcheidet, von welchen dieſe ſich auf die Stellung, jene auf die Formen beziehe, — und er bemerkt, daß er nur von der letztern ſpreche.

*) Geſch. d. K. B. 4. K. 2. §. 31. Tratt. prelim. K. 4. § 11.

**) Geſch. d. K. ebendaſ. §. 23. Tratt. prel. ebendaſ §. 9.

„ſelben weder dieſer oder jener beſtimmten Perſon „eigen ſey, noch irgend einen Zuſtand des Gemüths „oder eine Empfindung der Leidenſchaft ausdrücke, „als welche die Einheit unterbrechen und die Schön„heit vermindern oder verdunkeln. Nach dieſem „Begriffe“, fährt er fort, „ſoll die Schönheit „ſeyn, wie das vollkommenſte Waſſer, aus dem „Schooße der Quelle geſchöpft, welches, je we„niger Geſchmack es hat, deſto geſunder geachtet „wird, weil es von allen fremden Theilen geläu„tert iſt.“ *)

Vereinigt man mit dieſer Erklärung, welche die Schönheit in der möglichſten Charakterloſigkeit findet, jene Anſicht Winckelmanns, daß die griechiſchen Idealgeſtalten über die Natur erhaben ſeyen; ſo läßt ſich freylich daraus die Behauptung ziehen: ein Ideal müſſe nur einen allgemeinen, nicht aber einen beſondern, d. h. individuellen Charakter an ſich tragen, und ſeine Schönheit müſſe ein allgemeines Symbol männlicher oder weiblicher Schönheit ſeyn, ſo daß jeder ſchöne Mann und jedes ſchöne Weib demſelben mehr oder weniger ähnlich

*) Weßhalb er denn auch Schönheit und Ausdruck gänzlich trennte. Geſch. d. K. ebendaſ. §. 24.

wären *). Aber die Schönheit der Geſtalten iſt, wie oben gezeigt worden, nach Verhältniß ihres Charakters höchſt verſchieden und kaum einer Vergleichung fähig, und Individualität, nur nicht diejenige, welche durch Zufälligkeiten der Entwicklung gehemmt oder verändert worden, iſt die nothwendige Bedingung, unter welcher der Charakter, und mit ihm die Schönheit, zum Leben gelangen kann. Die Hära des Polyklet wird eine ganz andere, aber deßhalb nicht geringere Schönheit gezeigt haben, als die knidiſche Venus des Praxiteles, und niemand wird die Schönheit der mediceiſchen Venus der der Niobe oder der ludoviſiſchen Juno, oder die Schönheit des vatikaniſchen Apoll der des vatikaniſchen Genius oder des Zeus Meilichios vorziehen, und je eine derſelben als das Urbild aller weiblichen nnd männlichen Schönheit bezeichnen. Alle auf uns gekommenen griechiſchen Ideale ſtellen, wie die Geſtalten der Natur, beſtimmte Charaktere dar, aus deren vollkommener Entwicklung ihre Schönheit hervorgeht.

Hätte unſern großen Winckelmann nicht ein weit tieferes Kunſtgefühl geleitet, als er, bemüht,

*) S. die 153ſte Anmerkung der neuen Herausgeber zur Geſch. d. K. B. 4. K. 2.

durch immer neue Forſchungen das Dunkel der Geſchichte aufzuhellen, in einer kurzen Theorie auszuſprechen vermochte, unmöglich würde er jene treffliche Charakteriſtik griechiſcher Götterbildungen haben entwerfen können. Da er jedoch die Schönheit der griechiſchen Werke nach den Formen der einzelnen Theile des Körpers auseinanderſetzte, ſo gab er dadurch leicht Veranlaſſung, dieſe Formen ſelbſt als das Weſentliche des Ideals, als etwas von der Natur ganz Unabhängiges und für ſich Beſtehendes zu betrachten. — Von ſcharfſinnigen Unterſuchungen des Schädels ausgehend, glaubte man das Geſetz entdeckt zu haben, wonach die griechiſchen Künſtler Schönheit des Geſichts gebildet hätten, und fand das Idealiſche eben in der Ueberſchreitung der Naturgeſetze *). — Hatte ferner Winckelmann von

*) S. Peter Camper über den natürlichen Unterſchied der Geſichtszüge in Menſchen verſchiedener Gegenden und verſchiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildſäulen ꝛc. herausgegeben von Adr. Gilles Camper, überſ. von S. Th. Sömmering. Mit 10 Kupfert. Berlin 1792. 4. Dagegen erinnert Eméric David Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes etc. Paris 1805. pag. 469 ff.: «Le docteur «Camper veut prouver, que l'angle facial de la tête «humaine chez les Grecs, chez les François et chez les

Zuſammenſetzen der ſchönſten Theile geſprochen, ohne beſtimmt zu erklären, daß ſolches nach Maaß-

---

«Italiens n'est que de 80. degrés, au maximum; tandis «que celui des belles têtes antiques est de 90 à 100 «degrés; de là il conclut hardiment, que le beau des «ouvrages antiques est purement idéal, c'est-à-dire, «pris hors de la nature; et il soutient en même «tems, que ce beau pris hors de la nature est le beau «réel, et que la beauté de la tête humaine consiste «dans un angle facial de 100 degrés, quoique la nature «n'en produise jamais qui excédent 80. — Ce système «manque par ses deux appuis. D'une part, l'angle «facial de la plûpart des belles têtes antiques n'est de «90 à 92 degrés. Celui de l'Appollon n'est que de 90, «si on prend, comme Mr. Camper, la ligne horizontale, «qui forme un des côtés de l'angle, de l'épine nazale à «l'ouverture du conduit auditif; et de 92, si on prend «cette ligne du bord dentaire de la machoire supérieure «au bord inférieur de la boîte osseuse de la tête. Cet «angle n'est encore que de 90 degrés, mesuré à la ma-«nière de Mr. Camper, dans la tête du Discobole et «dans celle de la figure appelée le Gladiateur combat-«tant; il n'est que de 92 dans celles du Lantin, de la «Vénus de Médicis et de l'Hercule-Dieu. Ce qui est «même remarquable, c'est que les têtes, qui ont plus «de 92 degrés, telles que celles d'Alexandre et celle de «l'Hercule Farneze, sont précisément celles qui pa-«roissent être des portraits. D'une autre part, il n'est «pas rare, de voir dans la nature, en Italie et en «France, des têtes d'hommes, dont l'angle facial est «de 90 degrés. On en voit dont l'angle va jusqu'à 95.

Digitized by Google

gabe des jedesmaligen Charakters geſchehen müſſe, ſo gab dieß dem Mißverſtändniß Raum: ein Ideal könne vermittelſt einer aus den ſchönſten Verhältniſſen und Formen der Natur abſtrahirten Regel gleichſam mathematiſch hervorgebracht werden *). Diejenigen Verhältniſſe, welche in allen oder den meiſten ſchönen Naturgeſtalten wiederkehren, geben,

---

«On en trouve de semblables dans plusieurs des livres «d'Anatomie, qui renferment des figures gravées. «Albert Durer, qui avoit pris les proportions du «corps humain sur la nature, donne des têtes, qui «ont plus de 90 degrés et jusqu'à 96. (De Symmetr. «corp. hum. Nuremb. 1534. fol. 25 et 29.) On trouvera «des détails intéressans relatifs à l'angle facial dans «l'ouvrage que Mr. Salvage va publier sur l'anatomie «du Gladiateur.»

*) Selbſt Pardo de Figueroa in ſ. Observaciones sobre la pintura de los Griegos (Anhang zu dem Exâmen analitico del Quadro de la Transfiguracion. Paris 1804.) nimmt dieß an S. p. 82. «Esta belleza serà puramente «natural, si se imita la de un cuerpo particular; però «serà idéal, si el Artista eligiendo y copiando las partes «mas perfectas esparcidas en distintos individuos, las «convina despues por medio de un modulo, ó escala «fundamental propia para producir las mas elegantes «proporciones, y créa de este modo una imagen mas «ó menos proxîma á aquel tipo ó modelo de per-«feccion abstracta, que concibe la mente, y jamas ha «realizado la mano del hombre.»

Digitized by Google

nach Zahl und Maaß beſtimmt, eine allgemeine Norm der Wohlgeſtalt des menſchlichen Körpers, aber nicht ſeiner Schönheit, denn jede Schönheit iſt vom Charakter bedingt, und dieſer fordert ſeine eigenen Verhältniſſe. Wenn z. B. der Künſtler verſucht, gemäß dem von Winckelmann nach Mengs gegebenen Kanon, ohne Beziehung auf eine Idee, ein Geſicht zu bilden, ſo nimmt jede Linie einen beſtimmten Charakter an, und dieſer Charakter wird bey jedem neuen, auch noch ſo genauen, Verſuch ein anderer, und jeder geſtaltet ſich deſto abweichender und individueller, je mehr der Künſtler in der Ausführung nach Wahrheit und Lebendigkeit ſtrebt. So wird er nie das Allgemeine darſtellen können; nur beſondere Individualitäten zu ſchaffen iſt ihm möglich, er gehe nun von der Idee oder von der Wiſſenſchaft aus. — Jene Meynung beruht jedoch auf einem philoſophiſchen Satz, welcher irrig auf den Künſtler angewandt worden iſt. Der Philoſoph mag ſich das Weſentliche der menſchlichen Geſtalt als ein abſtraktes Schema, ohne andern Charakter als höchſtens den des Geſchlechtsunterſchieds denken, wie Kant dieß durch den Ausdruck Normalidee bezeichnet hat. Wenn man aber ſolchen ſpekulativen Begriff als innere,

entweder eingeborene, oder durch langes Studium und Abſtraktion erworbene Anſchauung des Künſtlers geltend machen, und unter dem Namen Ideal zu einem Phantaſiegebilde ſtempeln will, das in ſeiner Allgemeinheit die höchſte Schönheit des Menſchlichen enthalte, und auf welches der Charakter gleichſam von außen in unendlich fortgeſpielten Variationen aufgetragen werde *); ſo heißt dieſes dem Künſtlergeiſt etwas anmuthen, was für ihn durchaus keine Wirklichkeit hat, was er weder leiſten kann, weil es auſſer ſeinem Vermögen, noch leiſten ſoll, weil es auſſer den Gränzen und der Beſtimmung der Kunſt liegt. Raphael ſprach von einer Idee, nach welcher er ſchöne Frauen darſtelle, da ſolche im Leben ſelten ſeyen — gewiß aber war es kein abſtraktes charakterloſes Schema, ſondern ein lebendiges Bild weiblicher Schönheit, das ihm vor der Seele ſchwebte, und, einmal ihm lieb geworden, am leichteſten ſeine Begeiſterung entzündete, auf deſſen Charakter man auch wohl mit einiger Sicherheit aus der Familienähnlichkeit ſeiner Madonnen ſchließen kann. Vielleicht gelang ihm eben

*) S. Fernow über das Kunſtſchöne, Römiſche Studien Th. 1, S. 314 ff.

deßhalb der Kopf der Galathea weniger, weil er dieſen Lieblingscharakter für die Schönheit einer Nymphe nicht beybehalten durfte. — Sowohl in der Natur, die ihm den Charakter zugleich mit der Schönheit darbietet, als während des begeiſterten Moments, welcher dem durch die Idee gegebenen Charakter das Schöne der Natur vermählt, erſcheint dem Künſtler die ſchöne Geſtalt nur individuell — charakteriſtiſch, und jenes Streben nach immer neuer und höherer Schönheit entzündet ſich nicht an einem ſeelenloſen, ſeiner Phantaſie vorſchwebenden Schattenbilde, — es beruht in der Sehnſucht nach dem Schönen, welche ſein ganzes Leben beherrſcht und leitet.

17.

Ueber das Kunſtſchöne.

So wäre denn, was drr Künſtler hervorbringt, eine unerklärliche Vereinigung poetiſcher Anſchauungen mit Geſtalten, die er mühſam der Natur nachbilden gelernt — ſo giengen alle Geſetze der Darſtellung nur von dem Inhalt, von der Idee aus, und was der Natur gehört, das müßte der Künſtler bloß nachahmend erſchaffen? Davon wäre

Digitized by Google

ihm nichts eingeboren, daß es ſich frey aus ihm entwickeln könnte? Warum ſpricht man nicht bloß von idealiſcher Form, ſondern auch von idealiſcher Haltung, idealiſchem Colorit, als von etwas, das der Künſtler frey, ja willkührlich, erſchaffe, und liegt dieſen Begriffen nichts Wahres zu Grunde?

Muß der Lernende zu Allem, was er ſich aneignen will, etwas mitbringen, nehmlich den Sinn dafür, die Gabe, es zu ſehen, zu empfinden, zu denken; ſo geht auch der Künſtler nicht bloß ſammelnd und empfangend zu Werke, indem er die Erſcheinungen der Natur nachbilden lernt und darſtellt. Jene allgemeine Sehnſucht nach dem Schönen — der Idee, wie der Natur — jenes Entzücken an der Schönheit der letztern, jener Enthuſiasmus endlich für ihre Lebendigkeit, muß durch etwas erregt werden, was tief in ſeinem Innern der äußern Erſcheinung antwortet, ohne welches er nicht einmal verſtehen könnte, was um ihn iſt, und auf ſeine Organe wirkt.

Die zwey Haupteigenſchaften der Naturerſcheinungen, welche der bildende Künſtler darſtellt, nach welchen zugleich die beyden Hauptarten bildender Kunſt ſich ſcheiden, ſind Form und Farbe. Hat nun gleich der Künſtler eben ſo wenig ein abſtraktes

Schema der menſchlichen Geſtalt, als ein Ideal der Carnation in ſeiner Seele, ſo ruhen doch die Grundgeſetze der Form wie der Farbe im menſchlichen Geiſte und ſeinen Organen, und zeigen ſich in dem des Künſtlers vorzüglich kräftig und lebendig.

Daß die Grundgeſetze der Form im menſchlichen Geiſte wohnen, verbürgt uns das Daſeyn einer uralten Wiſſenſchaft, der Mathematik. Eine jugendlich emporblühende verkündigt uns die Geſetze der Farben, und zeigt, daß ſie nicht bloß an den äußern Erſcheinungen, ſondern auch in uns ſelbſt begründet ſind.

Wenn man alſo ſagt: der Künſtler beſitze Formenſinn und Farbenſinn, ſo bedeutet dieß nicht bloß die Fähigkeit, Formen und Farben, wie ſie ihm in der Natur erſcheinen, getreu aufzufaſſen, eine Fähigkeit, die ihm beym Lernen und Aneignen der Naturgeſtalten unentbehrlich iſt — ſondern es will ſagen: der Künſtler vermöge die in ihm ruhenden Grundgeſetze der Formen und Farben auf die lebendigen, vielfach veränderten Erſcheinungen der Natur anzuwenden, und letztere dadurch in ihrer wahren Schönheit deſto ſicherer zu ergreifen.

Digitized by Google

Der Formenſinn nun iſt in der Plaſtik allein, und zwar durch die körperliche Form ſelbſt, thätig; in der Malerey wirkt er durch Umriß und Licht und Schatten.

Es iſt vielfältig bemerkt, daß die gerade Linie Ruhe, die geſchwungene Bewegung und Leben bedeute, ſo daß, wie ſchon oben erinnert worden, Körper von geraden Linien und ebenen Flächen umgränzt, ins Reich der todten, Körper mit gebogenen Linien und Flächen ins Reich der belebten Natur gehören. Je feiner und geiſtverwandter die Organiſation, deſto mannichfaltiger erſcheinen die Schwingungen der äußern Form, und an der menſchlichen Geſtalt iſt die Form jedes Theils aus den verſchiedenſten mathematiſchen Biegungen in der leiſeſten Abwechſelung zuſammengeſetzt.

Betrachten wir ſie zuerſt. Der menſchliche Körper hat eine Mittellinie, angedeutet vom Scheitel bis zum Vereinigungspunkt der dicht an einander geſetzten Füße; eben ſo hat jede ſeiner Extremitäten, Arm und Hand, Bein und Fuß, ſeine eigene Mittellinie. Dieſe ſchwingen ſich vielfältig nach Maaßgabe der Bewegungen, völlig gerade wird keine als in der Stellung der Leiche, der Mumie. Um ſie herum — und ſie ſind nur dann

Digitized by Google

vollkommen richtig, wenn ſie nach dem Skelett entworfen ſind — ordnen ſich die Umriſſe des Kopfs, des Rumpfs, der Glieder, als Auſſenlinien der Muskelbekleidung. So beſtimmt ſich nach dieſen Mittellinien erſtlich die eigentliche Form des Körpers in allen ſeinen Theilen, und zweytens die Bewegung ſeines Ganzen und ſeiner Glieder.

Wenn der Künſtler, um die eigentlichen Formen des Körpers darzuſtellen, die Theile des Kopfs, der Bruſt, des Rückens, des Arms u. ſ. w. um dieſe Mittellinien herumordnet, ſo kann er dieß zuerſt mit allgemeinen Umriſſen thun, wie der Maler, wenn er entwirft; er erhält aber damit nichts als ein oberflächliches Schema, dem er nicht überall ſtreng folgen darf, ohne die Wahrheit zu verletzen. Bildet er nun allmählich jeden Theil, jede Erhöhung und Vertiefung der Muskeln getreu nach der Natur, ſo verliert er ſich anfangs in dieſen Einzelnheiten — ſeine Darſtellung wird zwar getreu, aber kleinlich. Fortgeſetztes Nachbilden aber lehrt ihn die Mannichfaltigkeit wieder zuſammenfaſſen, ohne ſie deßhalb aus dem Blick zu verlieren; er denkt ſich nun jede mehrfach geſchwungene Linie und Fläche analog einer mathematiſchen Grundform, und conſtruirt ſo aus dem

wechſelnden Leben deſſen beſtehende Geſetze. Dadurch treten nun zufällige, unweſentliche, unbedeutende Einzelnheiten zurück, und das Bedeutende, Weſentliche, Geſetzmäßige hebt ſich hervor, die Mannichfaltigkeit des Lebens aber bleibt. — Auf ſolche Weiſe iſt vielleicht die griechiſche Geſichtsform zu erklären, über die ſo viel geſprochen worden. Jene faſt geradlinige Verbindung der Stirn und Naſe ſcheint ihre Veranlaſſung, ihr Hauptgeſetz aber die Grundform geweſen zu ſeyn, unter welcher die Griechen ſich das Verhältniß des Schädels und der Naſe, zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Offenbar bilden die letztern Theile das Segment eines kleineren, der Schädel und Naſenknochen das Segment eines größern Eyes, und das letztere ſoll, gleichſam zum Schutz, ſo über jenes hereingeſchoben ſeyn, daß beyde zuſammen wieder eine neue größere Eyform, die des ganzen Kopfs, erzeugen. Daher an den griechiſchen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Naſe und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen, und liegen ſo, geſchützt, tief unter den vorſpringenden Bogen der Augenbraunen; die Stirn aber muß nicht zu hoch ſeyn um des Schädels willen, denn

Digitized by Google

eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht ſpitz werden ſoll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfang, welches der ſchönen Eyform des ganzen Kopfs nachtheilig iſt. Nach dieſer Grundform ſind viele raphaeliſche Köpfe den griechiſchen ſehr ähnlich, obgleich ſie nicht jene geradlinige Verbindung der Stirn und Naſe zeigen *). — Als ein anderes Beyſpiel könnte hier auch, wenn ſolches ohne Abbildung deutlich zu machen wäre, ein ſehr ſchönes nacktes Kind auf einem vortrefflichen Gemälde eines der erſten italieniſchen Meiſter angeführt werden, an welchem mehrere Pentimenti ſichtbar erweiſen, wie der Künſtler die Formen allmählich vergrößert, geründet und veredelt hat, indem er dem Schwung der mathematiſchen Hauptlinien folgte, unbedeutende Biegungen zuſammenzog und bedeutende heraushob, überall aber die leiſen Schwingungen der lebendigen Form

*) Spix, Cephalogenesis Sect. 3, §. 51, will, daß in Gebilden der neuern Kunſt die Stirn als Repräſentant der geiſtigen Höhe unſrer Zeit den Vorrang behaupten müſſe. Aber das Sinnliche kann eben nur durch vollkommenes Gleichgewicht ſeiner Theile das Geiſtige bezeichnen, und das höchſte Geiſtige der Geſtalt tritt nicht im Knochenbau, ſondern im Ausdruck hervor, welcher vom Nervenſyſtem geleitet wird.

brachtete und wie in einem ſanften Hauche ver⸗ſchmolz. — Eine Conſtruktion, nach Art der obigen, durch alle Theile des Körpers genau durchzuführen, würde in der Plaſtik offenbar weit leichter ſeyn, als in der Malerey. So viel iſt gewiß, daß der neuern Kunſt die Möglichkeit derſelben niemals klar geworden iſt; im Folgenden wird ſich ergeben, wie weit dieß der griechiſchen gelungen ſeyn möchte. Immer darf ſich dabey der Künſtler hüten, nicht über dem Allgemeinen das Beſondere, über der Mathematik die Natur, über dem Geſetz das Leben zu verlieren. Denn er ſoll für die an der Naturgeſtalt gegebene Form das Geſetz finden, nicht aber es erſchaffen, und es iſt einleuchtend, daß nur tiefe Verſtändniß des Organiſchen, nur die vertrauteſte Bekanntſchaft mit allen ſeinen Theilen, Kräften und Thätigkeiten ihm ein Urtheil möglich machen kann über die Geſetze, welche die Natur befolgt. Nur dadurch erkennt er die Schönheit der menſchlichen Form in ihrem weſentlichen Seyn, daß er ſie bis aufs Einzelne mit mathematiſchen Grundformen nach ihrer charakteriſtiſchen Bedeutung vergleicht, und denſelben zu nähern ſucht. Das Verhältniß aller dieſer Grundformen der Körpertheile wird

Digitized by Google

Grundlage der Schönheit, ſobald es vollkommen richtig nach Maaßgabe des Charakters beſtimmt iſt. Sanfte, unmerkliche Verbindung derſelben durch weiche Uebergänge erzeugt Anmuth, welche deßhalb der Jugend angehört. Ueberhaupt aber erreicht der Künſtler nichts durch den bloßen nüchternen Verſtand — ſeine Kraft entwickelt ſich im Gemüth, und wirkt durch daſſelbe; und ſo bildet er nur dann wahre Schönheit, wenn Enthuſiasmus für die Lebendigkeit und Entzücken an der Schönheit der Natur ihn beſeelt. Wo aber weder das Gemüth waltet, noch tiefe Wiſſenſchaft, da führt die Uebertragung mathematiſcher Grundformen auf die der lebendigen Geſtalten zur Lebloſigkeit, Leerheit, und phantaſtiſchen Spielerey, wie zum Theil an ägyptiſchen Werken erſichtlich iſt, wo die Künſtler die Gränzen der Natur eigenmächtig, einem willkührlichen Syſtem zu Liebe, überſchritten, und nur todte, unbedeutſame Formen erzeugten. Deßhalb ſagt Winckelmann ſehr richtig, es könne auch ein Ideal geben, welches nicht ſchön ſey, und ſetzt an einigen Orten die idealiſche Bildung als willkührlich, oder, was eins iſt, als unwahr, der naturgemäßen entgegen.

Alles bisher Geſagte betraf nur die eigent-

Digitized by Google

lichen, auf dem Bau ſeiner Glieder beruhenden Formen des Körpers, welche an jedem Indivi⸗dnum nach gewiſſen Modifikationen wiederkehren. Man könnte daher die mathematiſchen Formen, welche dieſen zu Grunde liegen, geſetzliche Grund⸗formen nennen, und dieſen die zufälligen entge⸗genſetzen, welche ſich aus der jedesmaligen Lage und Bewegung des Körpers ergeben. Die Stel⸗lung der Glieder gegen einander läßt ſich entweder nach der Richtung ihrer Mittellinien, oder nach ihrem Umkreis, in allgemeine Linien und Flächen faſſen, welche ſich mehr oder weniger regelmäßigen krummlinigen Figuren nähern. Denn auch hier im Gebiete der thätigen Bewegung des Lebens kann nur die geſchwungene Linie herrſchen. Alle Beugungen und Undulationen von der einfachen Curve bis zur reizenden Ellipſe und dem ruhig beſchloſſenen Kreis finden ſich in den Bewegungen des menſchlichen Körpers wieder, und je ſanfter und verfließender ſie in einander übergehen, deſto angenehmer wird der Eindruck, den ſie auf das Auge des Beſchauers machen.

Nun beſchränken ſich aber dieſe Formen nicht allein auf einzelne Figuren; ſie finden noch größe⸗ren Spielraum in Gruppen, an welchen die ein⸗

zelnen Geſtalten ſelbſt wieder zu Gliedern werden und durch ihre Verbindung die Bewegung und Ruhe der ganzen Darſtellung ausdrücken. Was alſo hier deutlicher von Compoſition der Gruppen erörtert wird, findet in zarten Verhältniſſen auch an der einzelnen Figur ſeine Anwendung. — Durch die Ausbreitung im Raum iſt ſtets eine Mitte und ein Aeußeres geſetzt. Werden die Theile in gleichmäßiger Richtung nach dieſer Mitte zuſammengeordnet, ſo iſt das Geſetz dieſer Gleichmäßigkeit der Parallelismus. Denn dieſer herrſcht in allen regulären, geradlinigen Figuren offen oder verborgen, je nachdem ihre Seitenzahl gerad oder ungerad iſt, vom Quadrat bis zum Polygon von unendlich vielen Seiten. Er waltet ebenfalls in der geſchwungenen Linie, nur hebt er ſich durch ihr lebendiges Fortſchreiten ſtets wieder auf und geſtaltet ſich neu, wie denn in der vollkommenſten, dem Kreis, auch der Parallelismus am vollkommenſten, d. h. unendlich iſt, weil die beyden Tangenten jedes Diameters ſtets Parallelen ſind. Geſchieht nun die Zuſammenordnung aller Theile nach einer einzigen Mitte, ſo daß dieſe gleichſam den Ruhepunkt des Ganzen ausmacht, und ſind die Parallelen gleichartige Theile, ſo

entſteht Symmetrie. Die ſymmetriſche Compoſition iſt daher die einfachſte und leichteſte, und thut überall, wo ein einziger Hauptgegenſtand herausgehoben werden ſoll, z. B. in allegoriſchen Bildern, gute Wirkung. Hat aber die Darſtellung keinen mittlern Ruhepunkt, bietet ſie vielmehr ein Bild fortſchreitender Bewegung dar, ſo können nur einzelne ungleichartige Theile nach beſondern Mitten in Parallele geſetzt werden, wodurch Formen entſtehen, deren Verhältniſſe ſich in einander auflöſen, und zuſammengenommen ein Ganzes bilden. Dieß iſt das Weſen der Eurhythmie. Beyde, Symmetrie und Eurhythmie, können gleichmäßig vereinigt werden, wie in der ſchönen Architektur; wo Eurhythmie vorwaltet, z. B. in bewegten hiſtoriſchen Compoſitionen, nimmt die Symmetrie nur eine untergeordnete Stelle ein. — Das Ineinanderfließen der eurhythmiſchen Formen wird am ſanfteſten und reizendſten in der Form der Wellenlinie und Cykloide. Compoſitionen dieſer Art erregen daſſelbe Gefühl, wie die ſanften Uebergänge und Modulationen einer fernen Muſik; während ſymmetriſche Gruppen, beſonders ſehr reiche, dem majeſtätiſchen Aushallen eines vollſtimmigen Akkords gleichen. An Werke des Al-

Digitized by Google

terthums, z. B. an einige herkulaniſche Gemälde von höchſt vollendeter Eurhythmie, ſo wie an die ſymmetriſchen Compoſitionen der altitalieniſchen Meiſter, wird man ſich leicht erinnern. — Weil aber der Darſtellung auch bey allem Fortſchreiten der Bewegung, doch innere Ruhe und Beſchloſſenheit nicht fehlen darf, ſo muß das Ganze ſich in einer Hauptform zeigen, welche alle übrigen Formen involvirt; daher das Dreyeck, die Pyramide, nächſt dieſen aber auch das Oval und der Kreis, am beſten zu Hauptformen ganzer Gruppen gewählt werden. Es iſt bey dem allen nicht zu vergeſſen, daß dieſe mathematiſchen Formen nicht bloß geometriſch, ſondern ſtereometriſch, nicht bloß in der Fläche, ſondern hervor- und zurücktretend gedacht werden müſſen. In der Plaſtik ergiebt ſich dieß wohl von ſelbſt, weniger in der Malerey — und doch erreicht eben dieſe einen beſondern Vorzug, wenn ſie plaſtiſch gruppirt, ſo wie es der Plaſtik zuweilen nöthig iſt, maleriſch zu gruppiren, wenn ihre Werke zur Verzierung eines beſtimmten Raumes dienen ſollen.

Denn wie der innere Zweck des Kunſtwerks Darſtellung einer Idee iſt, ſo läßt ſich der äußere Zweck allerdings dahin beſtimmen, **das Kunſt-**

Digitized by Google

werk ſolle Zierde eines gegebenen Raumes ſeyn *). Bey den Griechen war es die Plaſtik, welche die heiligſte Stelle des innern Tempels, und die, welche von Auſſen am meiſten in die Augen fiel, das Giebelfeld, verzieren mußte; die erſten Werke der neuern Malerey waren den Altären geweiht. Daher denn bey den Griechen, wo der Plaſtik dieſe Beſtimmung länger blieb, jene ſorgfältige Anordnung der Gruppen, welche jedes Kunſtwerk, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinſten Umriſſe ſieht, noch immer dem Auge als Zierrath erſcheinen laſſen **). Dieſer allgemeine Effekt des Kunſtwerks beruht auf der Wahl ſolcher mathematiſcher Grundformen, welche mit denen des gegebenen Raums am beſten übereinſtimmen. — Und ſo reihen ſich die verſchiedenen Gattungen der Kunſt äuſſerlich an einander. In Figuren und Gruppen von Menſchen und Thieren erſcheinen die mathematiſchen Grundformen nur wie ein leichter Hauch; ſie begegnen dem Blick und entfliehen, und erwecken dadurch

*) Göthe über Kunſt und Alterth. am Rhein und Main H. 1. S. 154.

**) Propyläen St. 1. S. 5.

eben das Gefühl des wallenden Lebens, der fortgehenden Bewegung, der unbegreiflichen Anmuth. Wo aber das Lebendige ſich mit der Vegetation vereinigt, in der Arabeske, oder wo jene allein zur Verzierung gewählt wird, im Blumengewinde, da treten die mathematiſchen Formen ſchon reiner hervor, und werden nur noch von einiger Freyheit belebt, ohne, wie dort, vom Leben überwunden zu ſeyn. Am unbeſchränkteſten und deutlichſten herrſchen ſie, wo die Idee untergeht, im bloßen Ornament, und geſellen ſich hier am nächſten zu den einfach ſtereometriſchen Formen der Architektur, welche demnach ihre höchſte Vollendung erreicht, wenn ſie ein Ganzes bildet, worin alles, vom todten Ebenmaaß der architektoniſchen Glieder bis zu der lebendigſten Verzierung durch menſchliche Figuren und Gruppen, in ſchöner Uebereinſtimmung iſt. Das ganze Reich der Formen entwickelt ſich in dem Schooße dieſer älteſten Mutter aller Künſte.

Doch weh dem Künſtler, welcher lebendige Weſen als Verzierungen darſtellen will, und darüber die Idee und die Natur auſſer Augen verliert, oder der ſich ſchon unterfängt, die Anmuth kunſtvoller Eurhythmie zu erreichen, bevor er das Wiſ-

Digitized by Google

ſenſchaftliche der Geſtaltenbildung ergründet, ſich von der Schönheit der Natur durchdrungen und durch eine ſchöne Idee begeiſtert fühlt. Der ächten Kunſt iſt überall die Idee das Höchſte; von dieſer geht alle Darſtellung aus, und der Formenſinn wirkt in der Compoſition zuſammen mit der Einbildungskraft, welche das geiſtige und phyſiſche Leben der Geſtalt als Symbol der Idee ergreift und der Darſtellung übergiebt. Hat der Künſtler die Natur ganz in ſeine Gewalt gebracht, iſt er auch der Idee ſicher, und wahrhaft von ihr begeiſtert, ſo wird er, mit ausgebildetem Formenſinn, jede Figur, jede Gruppe, unter ſchönen Formen denken und darſtellen. Selbſt der Landſchaftmaler, deſſen Gegenſtand am wenigſten das Hervortreten reiner mathematiſcher Formen geſtattet, fühlt die Schönheit ſanft geſchwungener Linien, und die Schöpfer poetiſcher Landſchaften haben allemal nicht bloß die Gegenſtände angemeſſen gewählt, ſondern auch die Formen derſelben in ein anmuthiges Verhältniß geſetzt.

Gehen wir nun ins Reich des Lichts und der Farben über, wo der Farbenſinn eben ſo, wie der Formenſinn in ſeinem Gebiete, die Erſcheinungen der Natur unter Geſetzen begreift, und

durch geſetzmäßigen Gebrauch zu ſeinem Eigenthum macht, ſo iſt zuerſt von den allgemeinen Wirkungen des Lichts und Dunkels zu reden, welche aller Sichtbarkeit Bedingung ſind.

Daß Licht und Schatten, ſo fern ſie durch Beleuchtung an den Körpern ſelbſt entſtehen, zur Form gehören, mithin den Formenſinn des Malers in Anſpruch nehmen, iſt ſchon oben bemerkt. Dieſe müſſen alſo aus der Natur erlernt, und nach den allgemeinen Geſetzen der Formen gehandhabt werden. Ganz verſchieden davon iſt Hell und Dunkel.

Das Auge fordert den Gegenſatz des Hellen und Dunkeln, es ſetzt ſich aus der einſeitigen Berührung des einen von beyden alſobald ins Gleichgewicht, indem es nach der Erſcheinung des Hellen die des Dunkeln, und umgekehrt, hervorbringt. Dieß Bedürfniß iſt die Grundlage, worauf, wenn man von der Farbe abſtrahirt, die Haltung des Kunſtwerks, das eigentliche Helldunkel, beruht. Das Auge will nehmlich nicht übermäßig gereizt werden durch häufig wechſelnde Gegenſätze — es fühlt ſich vielmehr um ſo befriedigter, je ruhiger und harmoniſcher dieſe ſich aus dem Objekt

ergeben, ohne doch einförmig zu ſeyn. Daher trachtet der Künſtler, wenn er die Schattirung des darzuſtellenden Körpers, d. h. ſeine Form, wohl inne hat, bey der Wahl der Beleuchtung vor allem nach Maſſen, nach großen Gegenſätzen des Lichts und Dunkels, in welchen weder dieſes noch jenes ſich allzuſehr zerſtreuet. Die Schönheit der menſchlichen Geſtalt verliert, wenn die Lichtſeite durch ſtarke Schatten ſchroff unterbrochen wird — vielmehr ſollen alle beleuchtete Stellen wohl zuſammenhängen; eben ſo wenig dürfen die Schattenmaſſen durch grelle Lichter unterbrochen ſeyn; damit aber die Form auch im Dunkel ſichtbar werde, iſt der Wechſel ſtärkerer und ſchwächerer Schatten und Widerſcheine nöthig, welcher durch Zuſammenſtellung mit einem andern Körper veranlaßt, durch die körperliche Form ſelbſt aber beſtimmt wird. Dieß kann auch in der Plaſtik beobachtet werden, wenn die Figur in einer beſtimmten Beleuchtung geſehen werden ſoll. Einfache Behandlung der Lichtparthien und tiefere Ausarbeitung der beſchatteten Theile geben einem ſolchen Werke zugleich Ruhe und Mannichfaltigkeit, und ſichern den angenehmen Eindruck auf das Auge des Beſchauers. — Noch deutlicher tritt in

Digitized by Google

der Malerey das Bedürfniß heller und dunkler Maſſen ein in der Gruppirung, ſey es nun lebendiger Figuren, oder landſchaftlicher oder architektoniſcher Gegenſtände, oder endlich Blumen, Früchte oder Geräthe. Diejenigen Körper, welche der Handlung oder der Form der Gruppe nach zuſammengehören, ſollen auch durch gleichmäßiges Licht oder Dunkel zuſammengehalten ſeyn. Dadurch wird die ganze Darſtellung in einfache große Gegenſätze getheilt, deren ſtärkeres oder ſchwächeres Licht und Dunkel nach Maaßgabe der Entfernung, (ein Verhältniß, welches der Künſtler aus der Natur beurtheilen lernt,) nicht nur die leichtfaßliche Darſtellung ſehr großer Räume erleichtert, ſondern auch Einförmigkeit verhindert. So ſind bey Darſtellung großer landſchaftlicher Ausſichten die ziemlich willkührlichen Wolkenſchatten oft das einzige Mittel, der weiten Ferne angenehme Abwechſelungen zu geben. Der Hauptgegenſtand ſoll überall im Hauptlichte ſtehen; daher immer einige Schwächung des Lichts nach den Seiten zu nöthig iſt, ohne daß es jedoch auf einen einzigen Mittelpunkt concentrirt zu werden braucht, wie Rembrandt zu thun pflegte. Dieß macht allenfalls in Bruſtbildern, wo der Kopf, ja zu-

weilen nur Stirn und Augen allein hervorgehoben werden ſollen, gute Wirkung.

Aus Licht und Nacht wird die Farbe geboren, getheilt in der Neigung zu Hell und Dunkel, zu Nähe und Ferne, zu Kraft und Schwäche, zu Wärme und Kälte, aber in der Culmination ſich vereinigend zur höchſten Energie. Das Auge fordert die Harmonie der drey Grundfarben, des polaren Gelb und Blau und des cluminirenden Roth — es läßt ſich keine derſelben aufnöthigen, ohne ſogleich auch die beyden andern hervorzubringen, und iſt ſolchergeſtalt in beſtändiger Gegenwirkung gegen Einſeitigkeit, in beſtändigem Streben nach Totalität der farbigen Erſcheinung. Das Gemälde, indem es Gegenſtände in der vollen Naturwahrheit ihrer Färbung darſtellt, ſoll zugleich das Verlangen des Auges nach Farbenharmonie befriedigen. Daher wird es nun Aufgabe des Künſtlers, die Lokalfarben ſo zuſammenzuordnen, daß ſie erſtlich nicht den Licht- und Schattenmaſſen durch entgegengeſetzte Dunkelheit oder Helle widerſtreiten, dann auch, daß ein völliges Gleichgewicht aller Farben ſich entwickelt, welches eben dem Ganzen die wahre Harmonie ertheilt. Hierbey kann dennoch eine Farbe vor-

Digitized by Google

herrſchen; es ſollte dann aber jedesmal die Farbe der Umgebung zur völligen Harmonie mitwirken, wie auch ſelbſt die hellere oder dunklere Haltung ſtets in Beziehung auf den Standort gewählt werden müßte. Jenes Vorwalten einer Farbe heißt Ton. Man ſpricht von bläulichem, gelblichem, grünlichem, und, in Bezug auf die Wirkung, von warmem und kaltem Ton. Bey dieſen Anordnungen muß jedoch der Künſtler ſtets den in der Natur waltenden Geſetzen der Lokalfarbe und der Luftperſpektive treu bleiben. Die Farben der Naturkörper ſind durch die Subſtanz verändert und aufs mannichfaltigſte gemiſcht, deſto zarter, je feiner die Organiſation — daher das Colorit des menſchlichen Körpers das ſchwerſte der Farbengebung. Hier helfen keine ſubtilen Beſtimmungen der Pigmente und Tinten, ſondern praktiſches Nachbilden der Natur, und der Gebrauch möglichſt einfacher Materiale. Die harmoniſchen Abſtufungen der Entfernungen ergeben ſich aus der Beſchaffenheit der Mittel, durch welche die Gegenſtände geſehen werden, und aus den Veränderungen, welche dieß in den Lokalfarben hervorbringt. Kurz, eh' die Anordnung der Farben mit völliger Freyheit behandelt werden kann, muß

Digitized by Google

erſt das Studium der Natur vollendet ſeyn. Wer es aber dahin gebracht, wird bey Anwendung der chromatiſchen Geſetze auch die charakteriſtiſche Wirkung der Farben niemals verfehlen; er wird der Idee, dem Charakter der Darſtellung gemäß, den helleren oder dunkleren, wärmeren oder kälteren Ton des Ganzen, die ſanfte oder mächtige Wirkung der Farbenharmonie, endlich die jedem einzelnen Gegenſtand willkührlich beyzugebenden Farben charakteriſtiſch zu beſtimmen wiſſen. Alles dieß hier weitläufiger zu ſagen, wäre überflüſſige Wiederholung, da es ſelbſt zum Kunſtgebrauch in dem Werke, das uns dieſe Lehre bietet, ſich ausführlich entwickelt findet *).

So beherrſcht der Künſtler die Natur, indem er die allgemeinen Wirkungen ihrer Grundgeſetze in den engen Kreis ſeiner Darſtellung überträgt, ohne jedoch die Wahrheit der einzelnen Naturerſcheinungen überſchreiten zu dürfen. Und dieß iſt es, wodurch das Kunſtwerk die Eigenthümlichkeit erhält, welche man an den Werken des Alterthums preiſt und mit dem Ausdruck Idealität bezeichnet hat. Eigenſchaft, die nicht

*) Zur Farbenlehre von Göthe, beſonders Th. 1. S. 696—920.

zunächſt in der Idee, ſondern in den Mitteln ihrer Darſtellung, in der Wiſſenſchaft begründet iſt, und die man deßhalb vielmehr geſetzmäßige Schönheit oder Kunſtſchönheit hätte benennen ſollen. Denn beſteht die Schönheit der Natur in vollkommener Entwicklung des individuellen Charakters, und iſt die Natur, wo ſie dieſelbe erreicht, offenbar ihren Grundgeſetzen am treuſten, ſo ergiebt ſich von ſelbſt, daß die Anwendung dieſer Grundgeſetze auf die Darſtellung ihrer Erſcheinungen Schönheit hervorbringen müſſe. Und wie das ſchöne Individuum der Natur ein für ſich beſtehendes Ganzes iſt, ſo muß auch das Kunſtwerk, um eine Schönheit zu erlangen, die ihm eigen gehöre, ein geſchloſſenes Ganzes werden, in welchem die Natur ſich nach ihren tiefſten Geſetzen und nach der vollkommenſten äußern Wahrheit ihrer Erſcheinungen zu einem poetiſchen Individuum geſtaltet, deſſen höchſtes, ſeinen Charakter beſtimmendes Lebensprinzip die Idee iſt, die in ihm der ſinnlichen Anſchauung dargeboten wird.

Dem Künſtler, welchem das Kunſtſchöne zu

Digitized by Google

Gebote ſteht, offenbart ſich die Darſtellung der Idee ſogleich unter den Bedingungen deſſelben; mithin iſt klar, daß die künſtleriſche Idee, je nachdem ſie durch Plaſtik oder Malerey ausgeführt werden ſoll, ſich auch nach den Bedürfniſſen der beſondern Kunſtart ausbilde. Dieſelbe Idee wird von dem Bildner, der ſie als Gruppe für eine Niſche bearbeiten ſoll, ganz anders gefaßt werden, als von dem Maler in einem Staffeleygemälde; beyde Darſtellungen werden eine eigene, ganz verſchiedene Kunſtſchönheit erreichen müſſen, und es geht dieß bis ins Einzelnſte, ſelbſt der unvollkommenen Kunſtarten, herab. Iſt der Künſtler genöthigt, eine ungünſtige Idee darzuſtellen, ſo kann er, indem er die äußeren Forderungen der Kunſtſchönheit befriedigt, zwar einigermaßen für den Mangel des Inhalts entſchädigen — doch bleibt ſein Werk immer ein unvollkommenes, mehr ſcheinbar als wahrhaft ſchönes Kunſtwerk.

18.

Originalität.

Wenn nun der Künſtler, bey Entwicklung des Kunſtſchönen, der Idee ſowohl als der Natur

Digitized by Google

vollkommen mächtig iſt, ſo wird er daſſelbe ſtets nach Maaßgabe ſeiner Individualität, nach der Eigenthümlichkeit ſeines Sinns, ſeiner Fähigkeit und Ausbildung hervorbringen. Dadurch werden alle ſeine Werke eine gewiſſe Aehnlichkeit, ſowohl der Idee als der Ausführung nach, erhalten, weil ſeine Eigenthümlichkeit, trotz den Veränderungen des Lebens, doch immer in gewiſſem Grade dieſelbe bleibt. Dieſe ſichere, auf wahre Kunſtweisheit gegründete Gleichmäßigkeit der Produktion, wird mit dem Ausdruck Styl bezeichnet. So entſpringt Großheit und Erhabenheit, Anmuth und Zartheit des Styls immer aus der Denkart und Stimmung des Künſtlers, und es kann deßhalb nicht leicht der Styl eines Meiſters nach ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit auf einen andern übergehen. Wohl aber laſſen ſich die auf die Wiſſenſchaft der Natur gegründeten Regeln des Kunſtſchönen, ſo weit dieſelben in beſtimmten Angaben mitgetheilt werden können, durch Wort, oder, wo ſolches nicht hinreicht, durch Beyſpiel in der Kunſtübung ſelbſt, von Meiſter auf Schüler verpflanzen. Darum hat der große Meiſter ſeine Schule, und dieſe deſſen Styl, obgleich eben die beſten Schüler ſich nach und nach zu einem eigenen

Digitized by Google

erheben werden. — Iſt aber der Künſtler nothwendig ein Sohn der Zeit, ſo entwickeln ſich nicht nur ſeine geiſtige Richtung, die Stimmung ſeines Gemüths, ſeine Neigungen und Gewöhnungen nach dem Geiſt und der Stimmung derſelben; auch ſelbſt die Erzeugung des Kunſtſchönen modificirt ſich nach der Natur, nach den Umgebungen, die ihm ſeine Zeit bietet, und ſeine Werke erhalten dadurch, ungeachtet ihrer Eigenthümlichkeit, ſtets eine allgemeine Aehnlichkeit mit denen ſeiner Zeitgenoſſen. — Endlich können weder die Zeit mit ihrer Richtung, noch die Individuen mit ihren Eigenthümlichkeiten, ſich über die Schranken der Nationalität erheben; und ſo unterſcheidet ſich der Styl in der Kunſt vorerſt nach Völkern, dann nach Zeiten, endlich nach Individuen; ſo daß er eine nationale, in der Nationalität periodiſche, und endlich individuelle Gleichmäßigkeit der künſtleriſchen Produktion bezeichnet. In Rückſicht auf dieſe Gleichmäßigkeit ſpricht man daher auch von dem Styl unvollkommener Kunſtübung, z. B. vom hetruriſchen, ägyptiſchen Styl.

Wo aber die Erzeugung des Kunſtſchönen ſich nicht auf wahre Verſtändniß der Natur gründet, ja ſelbſt nicht aus begeiſternder Idee hervor-

geht, da offenbart ſich auch wohl die Eigenthümlichkeit des Meiſters in einer gewiſſen Gleichmäßigkeit; aber dieſe iſt nicht Styl, ſondern Manier, und pflanzt ſich, eben weil ſie nur die Oberfläche ergreift, um ſo leichter von Meiſtern auf Schüler fort, nur daß ſie, während der Styl ſich erhalten und verbeſſern kann, ſich nothwendig ſtets zum Schlechteren neigt. — So entſteht Manier auch ſehr leicht da, wo der Künſtler es unternimmt, nicht bloß die Wiſſenſchaft, ſondern den Styl eines fremden Meiſters, einer entfernten Zeit oder eines andern Volks aus deſſen Werken ſich anzueignen, ohne daß er ſich vollkommen in ihre Ideen verſetzen kann und der Natur ganz mächtig iſt. Er hält ſich dann meiſt nur an das Aeuſſerliche, zwar Unterſcheidende, doch aber vielleicht nur zufällig Eigenthümliche ſeiner Vorbilder, und liefert nur Nachahmungen derſelben, in welchen das Gute, das ſeine eigenen Anlagen hervorbringen könnten, zu Grunde geht. — Der gewiſſenhaft ſtudierende Künſtler wird den Styl fremder Künſtler, Zeiten und Völker nur darum unterſuchen und prüfen, um zu lernen, wie dieſelben ihre Ideen aufgefaßt und dargeſtellt, wie ſie die Geſetze des Kunſtſchönen auf ihre Natur

Digitized by Google

angewandt, und wie weit ſie darin gekommen. Er wird dieß vergleichen mit ſeinen eigenen Beſtrebungen, den Mängeln, die er ſo entdeckt, abhelfen, und mit erſtarkten Kräften, mit mehr Einſicht, Sicherheit und Erfolg zur Darſtellung der Natur und eigener Ideen zurückkehren. So haben alle große Meiſter von ihren Vorgängern gelernt, und ſind auf deren Schultern zur Vollkommenheit emporgeſtiegen.

Dem poetiſchen Gemüthe ſteht die ganze Welt der Ideen, wie ſie von allen Zeiten und Völkern erzeugt und ausgebildet worden, zu Gebote, und es kann ihm gelingen, ſich auch mit ſolchen, die ſeinem Kreiſe ſehr entfernt liegen, innig vertraut zu machen, und ſich wahrhaft durch ſie zu begeiſtern. Aber jeder Künſtler, jeder Zeitraum und jedes Volk wird durch ſeine Natur, ſeine Sitten, Schickſale und Denkweiſe zu einer ſo eigenthümlichen Kunſtübung aufgefordert, daß jede Idee, aus welchem Gebiete ſie auch ſey, ſich derſelben in gewiſſem Grade anſchmiegen muß; und je mehr dieß geſchieht, je vollkommener zugleich die Kunſtſchönheit und Lebendigkeit der Darſtellung iſt, deſto angreifender wird ſie auf die Zeitgenoſſen wirken.

Digitized by Google

Keiner Nation und keiner Zeit aber wird eine höhere Aufforderung zur Kunſt gegeben, als durch ihre Religion. Das Bedürfniß, Geiſtiges mit Irdiſchem zu verknüpfen, Ueberſinnliches ſinnlich darzuſtellen, äußert ſich zuerſt an den höchſten Ideen, die einem erwachenden Volke bekannt werden, und ſo war es die Religion, welche zu allen Zeiten die Kunſt hervorgerufen, beſchützt und gepflegt hat. Das Unvermögen der erſten Kunſtanfänge bezeichnet jede religiöſe Idee nur durch ein unvollkommenes Bild, welches dieſelbe nicht darſtellen, ſondern nur bedeuten kann. Hierbey erheiſcht das Bedürfniß allgemeiner Verſtändlichkeit, daß alle gleichbedeutende Gebilde einander auch gleichförmig ſeyen, und der fromme Glaube behält oft manchen ſolchen Typus, ohne Rückſicht auf ſeine Unvollkommenheit, auch dann noch bey, wenn die fortgerückte Kunſt ihm eine beſſere Darſtellung an deſſen Statt liefern könnte. Denn hat die Kunſt ſich zu einer bedeutenden Höhe entwickelt, ſo überwindet ſie jene Beſchränkung, indem es ihr nun möglich wird, dieſelben Ideen durch vollkommene Symbole darzuſtellen. Eine glückliche Zeit, wo die lang gepflegte, und nun ganz ausgebildete Kunſtfähigkeit eines Volks mit ächt-reli-

Digitized by Google

giöſer Begeiſterung zuſammentrifft, welche die erhabenſten Ideen zur Verſinnlichung ergreift. Da ſchmücken ſich die heiligen Oerter der Andacht mit den vollkommenſten Gebilden, und der Künſtler ſelbſt, deſſen höchſte Thätigkeit ſie hervorruft, reihet ſich würdig an die Diener der Gottheit an, denn er haucht den Symbolen Leben ein und macht ſie ſo zum Gemeingut der ganzen gebildeten Mit- und Nachwelt.

Der griechiſchen Plaſtik iſt es gelungen, die höchſten Ideen ihrer Volksreligion in einer Reihe poetiſcher Charaktere zu ſymboliſiren, beginnend zu einer Zeit, wo das ganze Volk eine Begeiſte- rung durchglühte, die, nach den Begriffen des Alterthums, eine wahrhaft religiöſe genannt wer- den kann. Man pflegt dieſe Charaktere unter dem Ausdruck Ideale zu begreifen, wobey jedoch leicht der Mißverſtand eintritt, daß den erſten vortreff- lichen Werken, in welchen ſie aufgeſtellt wurden, auch alle ſpäteren Nachahmungen gleich geſtellt werden. Denn waren jene Meiſterwerke aus re- ligiöſen Geſinnungen hervorgegangen, ſo wurden ſie auch wieder Eigenthum des Volksglaubens als Tempelbilder, und konnten ſo eine neue Reihe von Typen eröffnen, welche den religiöſen und

künſtleriſchen Forderungen zugleich genügten. Daher wurden durch das religiöſe Bedürfniß eine große Menge von Nachahmungen veranlaßt, welche zwar im Allgemeinen der Bedeutung, vielleicht auch des Styls, den erſten Vorbildern ähnlich, aber nicht mehr von dem Feuer der Begeiſterung belebt; nicht mehr aus freyer Anſchauung der Natur vollendet waren, mithin jenen an Werth bey weitem nachſtehen mußten.

Denn überall, wo der Künſtler die Idee nicht aus ſeiner eigenen Individualität, aus dem Geiſte ſeiner Zeit und ſeines Volks ganz frey entwickelt, da kann auch die Darſtellung nach den Regeln der Kunſtſchönheit und nach den Geſetzen der Natur nicht gedeihen. Er verzichtet auf die Eigenthümlichkeit der Auffaſſung, auf den Moment wahrer Begeiſterung, welcher die Kunſtſchönheit und den Charakter der Darſtellung unmittelbar aus der Idee beſtimmt, und dem Kunſtwerke die Individualität ſeines Geiſtes, das Gepräge der Originalität mittheilt. Und wie nur die in der Natur aufgefaßte Wiſſenſchaft über die Darſtellung jenen Schein der Naturwahrheit, jene Lebendigkeit verbreitet, welche den Beſchauer täuſcht und entzückt, ſo iſt es

Digitized by Google

auch allein die originelle, aus dem Leben des Künſtlers und ſeiner Zeit entwickelte Auffaſſung der Idee, und die eigenthümliche Vollendung ihrer Darſtellung, welche den unbegreiflichen Zauber über das Kunſtwerk ausgießt, wodurch es dem Blick immer neu und anziehend, für das Gemüth immer erweckend bleibt, ja daſſelbe immer mehr und mehr für ſich gewinnt und einnimmt. Eine geiſtige Lebendigkeit iſt die Originalität, die jeder Kenner augenblicklich am Kunſtwerk fühlt, obgleich es bey noch ſo vertrauter Bekanntſchaft mit der Eigenthümlichkeit der Meiſter ſchwer, ja faſt unmöglich iſt, alle Kennzeichen derſelben genau anzugeben. Denn in jeder Darſtellung, die er frey in wahrer Begeiſterung entworfen und mit Enthuſiasmus vollendet hat, giebt der Künſtler zugleich ſein ganzes Weſen. Den Gang ſeines Lebens mit allen ſeinen Veränderungen und Stufen bezeichnet er nirgends deutlicher als in der Reihe ſeiner Werke; und jede ſchöne Eigenſchaft ſeines Gemüths, jeder Vorzug ſeines Geiſtes, wie jeder Mangel des Verſtandes und Herzens, das Edle, Große, Gute ſeiner Stimmung und Denkart, wie das Gemeine und Niedrige, prägt ſich, als in einem

treuen Spiegel, in den Gebilden ab, worin er das Wahre mit dem Schönen, das Geiſtige mit dem Sinnlichen, das Himmliſche mit dem Irdiſchen zu vereinigen ſtrebt. Jene Sehnſucht, die in dem Trefflichen glüht, und aufflammt in der Begeiſterung, iſt die Mittlerin zwiſchen der Ahnung des Ewigen und Göttlichen, die uns emporhebt über die Erde, und zwiſchen der geheimen Macht, die unſer ganzes Daſeyn feſt mit ihr verknüpſt. Und ſo offenbart er in jedem Gebilde die Anſchauung zweyer Welten, wie ſie ihm, dem individuellen Menſchen, vergönnt iſt nach ſeinen Anlagen und nach dem Standpunkt, den ihm ſeine Zeit gegeben hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber die
Studien der griechiſchen Künſtler.

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber die
Studien der griechiſchen Künſtler.

Die bildende Kunſt der Griechen iſt für die prüfende Nachwelt ein wunderbares Vorbild hoher Trefflichkeit geworden. Jener glänzende Kreis poetiſcher Ideen, welchen ſie in ihren Schöpfungen beſchrieben hat, entfaltet ſich auf einem reichen Grunde heiliger, bedeutungsvoller Sagen, die — aus fernen Gegenden nach Griechenland verpflanzt, daſelbſt gepflegt und erzogen durch eine merkwürdige, thatenreiche Geſchichte und den kräftigen Sinn eines volksthümlichen Lebens — theils ſelbſt den Dichtergeiſt erweckten, theils von des Volks natürlicher Anlage verſchönert und für die bildende Kunſt vorbereitet wurden. Die griechiſche Kunſt von ihrer poetiſchen Seite erfaßt, leitet daher auf die Betrachtung, wie die Künſtler jene heiligen Sagen und nationalen Dichtungen ſich angeeignet und in ihrem Gebiete bearbeitet haben.

So hohe Vollkommenheit aber würden die griechiſchen Künſtler nie haben erreichen können, wären ſie nicht, ſowohl in Auffaſſung der Ideen, als in Bildung der Geſtalten, ſtets dem höchſten Geſetz ſchöner Darſtellung treu geblieben. Wie beſonders das Streben nach ſchöner Darſtellung der Geſtalt in allen ihren Schöpfungen ſich ausſpreche, hat unſer großer Winckelmann an den Trümmern jener untergegangenen Kunſtwelt gezeigt.

Wenn jedoch Schönheit der Geſtalt nicht etwas Aeuſſerliches oder Willkührliches iſt, ſondern in der Natur durch tiefe Verſtändniß ihres organiſchen Lebens begriffen und künſtleriſch aufgefaßt werden muß, ſo dürft' es gerade jetzt der Mühe nicht unwerth ſeyn, den Entwicklungsgang der griechiſchen Kunſt aus dieſem Geſichtspunkte zu verfolgen, da wir durch das Bekanntwerden neu entdeckter Bildwerke recht eigentlich darauf hingewieſen ſind. Auch bey den Griechen mußte das Studium der Natur den Weg zur wahren Kunſt öffnen, und das Ziel der höchſten Vollendung konnte nur dann erreicht werden, als die Wiſſenſchaft vollendet war. Die größten Meiſter verloren niemals die Natur auſſer Augen, und es

Digitized by Google

ward ſelbſt in dem allgemeinen Kunſturtheile der Griechen Lebendigkeit der Darſtellung eben ſo hoch als Schönheit in Anſchlag gebracht. Endlich konnte die griechiſche Kunſt nur durch fortgeſetztes treues Studium der Natur ſich ſo lang in ihrer bewundernswürdigen Vollkommenheit erhalten.

Indem dieſe Betrachtung auf das poetiſche Element der Kunſt nur in ſo weit Rückſicht nimmt, als ſein Einfluß für die ganze Richtung und Geſchichte derſelben merkwürdig iſt, ſucht ſie vorzüglich die wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen jeder Epoche und jedes einzelnen Künſtlers zu erläutern. Die Eigenthümlichkeit des Einzelnen herrſcht in ſeinen Werken, wie die eigenthümliche Entwicklung, die günſtigen und ungünſtigen Schickſale des Volks in ſeiner Kunſt. Und wenn die Geſchichte einer Nation als Geſchichte eines Individuums anzuſehen iſt, ſo zeigt die Entwicklung der griechiſchen Kunſt recht deutlich, daß das Vollendetſte nicht aus dem Genie allein komme, ſondern daß ernſter Fleiß und Ueberwindung des Schwerſten nöthig ſey, um die Leichtigkeit zu erlangen, welche überall und mit Recht als Zeichen der Meiſterſchaft betrachtet wird.

Digitized by Google

I.

Anfang der griechiſchen Kunſt als Handwerk.

Die allererſten Verſuche roher Bildnerey liegen in dem Dunkel, welches die älteſte Geſchichte Aegyptens und Aſiens deckt. Zu den Griechen, deren Götterbilder anfangs nur rohe Steine und Balken waren [1], und deren fabelhafte Daktylen, Telchinen und Cyklopen frühe, doch zu keiner Fortbildung gediehene Kunſtanfänge bezeichnen, kam, wie von den Phöniziern die Herme [2], ſo wahrſcheinlich von den Aegyptern die Mumiengeſtalt. Denn das waren jene vordädaliſchen Figuren mit geſchloſſenen Augen, ſenkrecht herab-

---

1) Winckelmann G. d. K. B. 1. K. 1. §. 8. Goguet Origine des lois T. 2. l. 2. § 2.

2) Böttiger Andeutungen ꝛc. S. 45. (Specimens of ancient Sculpture, Prelim. Dissert. p. IX. über die künſtleriſchen Verdienſte der Phönizier.)

hängenden, dicht an den Hüften liegenden Armen und zuſammengeſchloſſenen Füßen [3].

Ein Kunſtmenſch, durch gleichen Ruhm in Aegypten wie in Griechenland gefeyert [4]), läßt die gegliederte Figur aus todter Starrheit in lebhafte Bewegung übergehen, und die Fabel von dieſen Beſtrebungen, die ſich unter Dädalus Namen bis in die Zeit vor dem trojaniſchen Kriege verliert, deutet ſchon auf künſtleriſche Verbindung zwiſchen Griechenland und Aegypten.

Sie zeigt uns zugleich die ägyptiſche Kunſt bereits in der Stetigkeit und innern Gleichmäßigkeit, welche die Reſte derſelben aus jedem Zeitalter beurkunden. Denn bey Diodor von Sicilien, wo die ägyptiſchen Prieſter ihr Land als Mutterland der griechiſchen Bildung preiſen, wird eines beſtimmten Gepräges, beſtimmter Verhältniſſe gedacht [5]), worin die altägyptiſchen Figuren mit den

---

3) Diodor. 4, 76. Leſſing Laokoon Anhang No. XLVI. Böttiger Id. zur Archäol. d. Mal. Th. 1. S. 28.

4) Diodor. 1, 97.

5) 1, 97. — τόν τε ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.

in Griechenland unter Dädalus Namen vorhandenen Werken übereinkämen. Ob und in wie fern die ägyptiſche Bildnerey ſchon in jener frühen Zeit Fortſchritte gemacht, iſt unbeſtimmbar; gewiß waren ſie von keiner Erheblichkeit, denn beſchränkt in einen engen Kreis, lebte die ägyptiſche Kunſt, unter dem Gebote der Prieſter, nur als dürftige Symbolik und Schrift. Den Künſtlern blieb wahrſcheinlich die Bedeutung ihrer Werke meiſt unbekannt, daher, allein auf das Techniſche gewieſen, und im eigentlichen Sinne nicht freye Künſtler, ſondern Handwerker, arbeiteten ſie nach ſtrengen, vom Vater auf den Sohn, von Geſchlecht auf Geſchlecht, von Jahrhunderten auf Jahrhunderte vererbten Satzungen und Regeln 6). So ward das Ziel des Handwerks, leichte und ſchickliche Verarbeitung des Stoffs zu einer zweckdienlichen Beſtimmung, vollkommen von ihnen erreicht. Doch wie alles, was das Handwerk erſchafft, zwar feſtſtehenden Regeln unterworfen, aber nur Geräth, nicht um ſein ſelbſt willen, ſondern zum Gebrauche da, mithin ohne innere Nothwendigkeit iſt, ſo mußt' es auch den ägyptiſchen

6) Diod. 1, 74. Winckelm. Tratt. prelim. K. 2. §. 5.

Werken an höherem Kunſtwerth und freyer Lebendigkeit gebrechen — ein Mangel, der an allen, die uns übrig geblieben, in die Augen fällt. Daß auch Einförmigkeit, bey aller Feinheit der Ausführung, in denſelben herrſcht, zu dieſer Wahrnehmung liefert eine andere Stelle Diodors den Beleg. Die ägyptiſchen Künſtler, heißt es [7]), beſtimmten das Verhältniß der Theile nicht nach dem Augenmaaße, wie die griechiſchen [8]), ſondern das ganze Ebenmaaß des menſchlichen Körpers ſey bey ihnen in 21¼ Theile zerlegt, wodurch es ihnen möglich werde, wenn ſie die Größe eines Werks gemeinſchaftlich feſtgeſetzt, auch entfernt von einander genau übereinſtimmend zu arbeiten.

Nur durch ſolche Strenge jedoch konnte der Kunſt da, wo der Geiſt der Nation und andere

---

7) l. 1, 98. Beſonders bey ſo koloſſalen Arbeiten, wie die ägyptiſchen, war ſolche Genauigkeit höchſt nothwendig.

8) Offenbar iſt damit die griechiſche Kunſt in der Zeit ihrer Vollendung gemeint, denn alles, was hier Diodor aus dem Munde der ſpätern ägyptiſchen Prieſter vorträgt, ſoll erweiſen, daß ägyptiſche Wiſſenſchaft und Kunſt Grundlage der griechiſchen Geiſtesentwicklung ſey. Es wird ſich unten ergeben, wie die Beſtimmung des Ebenmaaßes ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας der beſſern Zeit helleniſcher Kunſt angehöre.

Verhältniſſe ihrer höhern Entwicklung nicht günſtig waren, wenigſtens äuſſerlich eine feſte Grundlage und lange Dauer geſichert werden. Was die Aegypter in der Kunſt geleiſtet, hat von der wiſſenſchaftlichen Seite beynah den meiſten Werth. Die Kenntniß des Körperbaues an ihren Statüen iſt nicht gering, und ſelbſt die Figuren auf ihren Wandgemälden, wenn auch ſteif, und nach Bedürfniß der Anordnung oft willkührlich verzogen, ſind doch nicht ſo mißgeſtaltet, als in den erſten Verſuchen anderer Völker, z. B. der Mexikaner. Die Bruſt iſt gewöhnlich breit, die Hüften ſchmal, die Köpfe zuweilen eher klein als groß, in allen aber erkennt man ein herkömmliches, immer wiederkehrendes Schema der menſchlichen Geſtalt. Aber ſtatt auf dieſer Grundlage fortzubauen, begnügten ſich die Aegypter, das Werk begonnen zu haben, und überließen es den reicher begabten Griechen zur Vollendung. Das Handwerk der Aegypter gieng auf die Griechen über, und ſeine wohlthätige Strenge war der Kern, aus dem ſich das blühende Gewächs griechiſcher Kunſt entfaltete.

Wenn die bekannten Sagen von den Schickſalen des atheniſchen Kunſtmenſchen Dädalus, deren Schauplätze hauptſächlich Athen und Kreta

ſind [9]), nur der Mythe gehören, ſo ſcheinen da-dagegen des Pauſanias Nachrichten von den Werken, die unter deſſen Namen an verſchiedenen Orten gezeigt wurden [10]), ganz hiſtoriſch. Es waren ſämmtlich hölzerne Figuren, den Chortanz der Ariadne zu Knoſſus [11]) ausgenommen, und Pauſanias legt ihnen einen ſo beſtimmten Charakter bey, daß er einen Herkules aus Holz zu Korinth für unächt erklärt, weil die Werke des Dädalus unförmlicher ſeyen, zugleich aber auch etwas Göttliches an ſich hätten [12]). Dieß läßt nun, wenn nicht auf Sinn und Hand eines einzigen Meiſters, doch auf eine ziemlich gleichmäßige Kunſtübung in den älteſten Zeiten ſchließen. So wäre denn wenn man Sage und Geſchichte zu vereinigen ſucht, der Name Dädalus wohl als fortlaufende Bezeichnung einiger Künſtlerfamilien zu betrachten, deren Arbeiten hauptſächlich in

---

9) Jun. Catal. Artiff. s v. Daedalus.

10) Pausan. 9, 40, 2. cf. l. 8, 35, 2.

11) aus weißem Marmor. S. Thierſch über die Epochen der griech. Kunſt, 1. Abh. Anm. S. 19.

12) Paus. 2, 4, 5. cf. 9, 11, 2. wo er ſich eben ſo beſtimmt für die Aechtheit entſcheidet.

Athen und auf Kreta für die erſten Kunſtanfänge gelten konnten.

Zu Dädalus Schüler und Begleiter macht die Fabel den Athener Endöus [13]), deſſen Werke gleichfalls an einer entſchiedenen Eigenthümlichkeit kenntlich waren. Denn das koloſſale Holzbild der Athena Polias zu Erythrä erkannte Pauſanias an verſchiedenen Merkmalen, vorzüglich aber an der innern Conſtruktion als Werk dieſes Künſtlers [14]), und die Beſtimmtheit ſeiner Behauptung läßt beynah vermuthen, daß er mehrere von ihm geſehen, als er anführt. Wenn ihnen ſonach die dädaliſche Eigenthümlichkeit fehlte, dagegen aber bedeutende techniſche Fortſchritte an ihnen ſichtbar waren, ſo wird die Zeit des Endöus wohl um Beträchtliches ſpäter anzunehmen ſeyn, als die ſeines angeblichen Meiſters, den man für einen Zeitgenoſſen des thebiſchen Oedipus hielt [15]). Auch

---

13) Paus. 1, 26, 5.

14) Paus. 7, 5, 4. τοῦτο Ἐνδοίου τέχνην καὶ ἄλλοις ἐτεκμαιρόμεθα εἶναι, καὶ ἐς τὴν ἐργασίαν ὁρῶντες ἔνδον τοῦ ἀγάλματος.

15) Pausan. 10, 17, 5.

ſcheint der in der Fabel von Troja's Eroberung berühmte Epeus, von welchem ein Holzbild des Hermes zu Argos gezeigt wurde [16]), viel fabelhafter zu ſeyn als Endöus. Darf man ſolchen alſo gegen den Anfang der Olympiaden herabrücken [17]), ſo könnte er die Reihe alter Dädaliden in Athen

---

16) Pausan. 2, 19, 6.

17) Quatremère-de-Quincy le Jupit. olymp. p. 175 iſt geneigt, ihn erſt in die Zeit nach der 50ſten Olympiade zu ſetzen. Aber die Inſchrift auf der Pallas zu Athen (Paus. 1, 26, 5.), welche ſaate: daß Kallias ſie geweiht, Endöus ſie verfertigt, beweiſt nicht genug, denn warum muß es eben der Kallias ſeyn, welchen Herodot (ζ, 121.) nennt? und wenn auch, ſo konnte das Bild lang nach ſeiner Entſtehung erſt auf die Akropolis geweiht und mit der Inſchrift verſchen worden ſeyn. Wenn ferner Endöus in Marmor gearbeitet (nach der Stelle Pausan. 7, 5, 4.: καὶ οὐχ ἥκιστα — λίϑου λευκοῦ, die jedoch verdorben ſcheint und ſchon zum Theil von Heyne verbeſſert wurde, Artt. Tempp. p 343.), ſo ſetzt ihn dieß noch nicht in die Zeit nach Dipönus und Scyllis herab, denn der Marmor ward wohl ſchon vor Malas angewandt. (Das älteſte Werk in Marmor, das Pauſanias ſah, war auf dem Grabmal des Koröbus zu Megara, Koröbus die ποινῇ tödtend. Paus. 1, 43, 7.) Noch unſicherer iſt der aus Paus. 8, 46, 2. genommene Grund, denn ein Bild ganz aus Elfenbein ſcheint mehr der vollendeten Kunſt anzugehören als ihren erſten Verſuchen.

ehrenvoll beſchloſſen haben, indem er ihre Kunſt auf eine höhere Stufe techniſcher Vollkommenheit erhob. Immer ſteht Endöus als vollkommnerer Künſtler zwiſchen Dädalus und den ſpäteren attiſchen Meiſtern. Von dieſen iſt daher auch nicht anzunehmen, daß ſie noch der alten dädaliſchen Weiſe gefolgt, denn des Endöus beſſere Kunſtübung mußte wohl entſcheidenden Einfluß auf ſeine Nachfolger haben. Ja er würde vielleicht nicht zu ſo großem Ruhme gelangt ſeyn, wenn das, was er geleiſtet, nicht weiter fortgewirkt hätte.

Statt einzelner Künſtlernamen erwähnt aber Pauſanias einer ganzen Schule, der altattiſchen, deren Werke durch einen beſondern Styl ſich auszeichneten. Seine unbeſtimmten Andeutungen laſſen jedoch über Urſprung und Dauer derſelben nur Vermuthungen zu [18]. Er ſcheint

18) Beſtimmt von altattiſchen Werken und deren eigenthümlichen Styl ſpricht die Stelle 1. 7, 5, 3. Sie macht aber nicht deutlich, wie weit zurück Pauſanias den Anfang der altattiſchen Schule ſetze. Wenn er der ἐργασία ἀττικὴ (10, 37, 6.) gedenkt, ſo weiß man nicht, ob er die altattiſchen Werke im Sinn habe, wiewohl es wahrſcheinlich (ἐργασία bedeutet eigenthümlichen Charakter, Styl, cf. 1. 10, 36, 3. 1. 8, 53, 5. τρόπος τῆς ἐργασίας; ſ. Schelling zu Wagners Bericht über die äginet. Bildw.

das Daſeyn der altattiſchen Schule von Dädalus an bis auf des Phidias Zeit vorauszuſetzen [19]), und wir wiſſen nicht, ob Endöus als Stifter derſelben gelten darf [20]).

Bey Betrachtung der atheniſchen Münzen, welche von dem altattiſchen Styl wohl die genaueſte Kunde geben, läßt ſich die Vermuthung ägyptiſchen Einfluſſes auf die attiſche Kunſt nicht abweiſen. War doch bey der uralten, und wahrſcheinlich nie völlig unterbrochenen Verbindung zwiſchen Griechenland und Aegypten gerade Athen ſchon aus religiöſen Gründen am meiſten ägypti-

---

S. 234). Unter dem ἐργαστήριον ἀττικὸν, welchem er den mit Phidias gleichzeitigen Aegineten Onatas an die Seite ſtellt (5, 25, 7.), verſteht er ſogar die attiſche Werkſtatt von Phidias an (ſ. Schelling a. a. O. S. 171 ff.). Jedoch bleibt nach der zuerſt angeführten Stelle ſo viel gewiß, daß die altattiſchen und äginetiſchen Werke zu den älteſten griechiſchen gehören.

19) Paus. 5, 25, 7., wo das οἱ ἀπὸ Δαιδάλου im Gegenſatz des ἐργαστήριον ἀττικὸν ohne Zweifel die altattiſche Schule bezeichnet.

20) Obgleich Pauſanias die von ihm ausgegangene Schule immer mit dem Ausdruck: die Künſtler ſeit Dädalus — hätte bezeichnen können, da er Endöus und Dädalus für gleichzeitig hielt.

ſirend [21]). So vieles in der künſtleriſchen Darſtellung der Schutzgöttin Athens verkündet laut den ägyptiſchen Urſprung [22]). In den Geſichtszügen der Pallasköpfe auf den atheniſchen Münzen aber verräth ſich die ägyptiſche Form deutlich genug [23]). Man kann dieſe Aehnlichkeit nicht wohl als etwas Zufälliges betrachten, denn wo finden ſich Beyſpiele, daß andere Völker bey ihren erſten Kunſtanfängen auf die nehmlichen Züge und Eigenheiten verfallen wären? So iſt wahrſcheinlich das Abſtrakte und Syſtematiſche der ägyptiſchen Kunſt Hauptgrundlage des altattiſchen Styls geworden. Die auszeichnende Eigenthümlichkeit deſſelben aber möchte eben dadurch begründet worden ſeyn, daß man jenes ägyptiſche Syſtem von Kunſtregeln an eigene Erfindungen knüpfte. Aus der

---

21) S. Creuzer Symbolik 1. S. 165, 2. S. 398.

22) Z. B. noch die einer ſpätern Zeit angehörige Pallas zu Dresden. ſ. Beckers Auguſteum 1. Taf. 9. Böttiger Andeut. S. 58 ff. Vergl. die Figuren an den Pfeilern des Pallaſts zu Karnak Descript. de l'Egypte Antiquités Tom. 1. pl. 27.

23) Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 8. K. 1. §. 10. Böttiger Ideen zur Archäol. d. Mal Vorr. S. XVIII. Thierſch a. a. O. Anm. 17.

Digitized by Google

Vereinigung wiſſenſchaftlicher und techniſcher Geſetze konnte die Eigenthümlichkeit eines dauernden Styles unvollkommener Kunſt am ſicherſten ſich geſtalten, weil dadurch eine ſchätzenswerthe Sicherheit des künſtleriſchen Verfahrens entſtehen mußte. Auch ſind, allem Anſchein nach, am meiſten von dieſer Schule die Arbeiten in Holz und Elfenbein ausgegangen, deren techniſche Behandlung ſo ſchwierig iſt, und, bey der theilweiſen Ausführung, eines mathematiſch-ſtrengen Syſtems von Regeln nicht entbehren kann. Natürlich mußte denn auch dieſen älteſtattiſchen Werken, wie den ägyptiſchen, der Stempel der Originalität entgehen. Daher iſt es erklärlich, warum geraume Zeit hindurch kein attiſcher Meiſter genannt wird, da doch ohne Zweifel die Thätigkeit dieſer Schule ununterbrochen fortgedauert hat [24].

---

24) Eine vor kurzem aufgeſtellte Anſicht (ſ. Hirt über die neuaufgefundenen äginetiſchen Bildwerke in Wolfs literar. Analekten III. S. 175 ff.), nach welcher die Eigenthümlichkeit des attiſchen Styls im Streben freyer Naturnachahmung, die des äginetiſchen dagegen im Stehenbleiben auf dem Alterthümlichen und Conventionellen beruhen ſoll, iſt mit dem Entwicklungsgang der Kunſt, ſo viel wir ihn aus Nachrichten und Denkmälern kennen, ſchwer in Uebereinſtimmung zu bringen. Zuvörderſt ſind wir nicht berechtigt,

Nicht Schüler, aber Zeitgenoſſe des Dädalus, nur nicht zu ſo großer Berühmtheit gelangt, war der Sage nach Smilis, Sohn des Eukleides, aus Aegina [25]. Von ihm zeigte man das Härabild im Häräum zu Samos, ein anderes zu Argos, die Bilder der Horen im Häräum zu Olympia, jene von Holz, dieſe von Gold und Elfenbein; auſſer bey den Samiern und Eleern ſollte er nirgends als in ſeinem Vaterlande gearbeitet

die beyden Style, den attiſchen und äginetiſchen, in ſolcher Ausdehnung zu nehmen, daß die geſammte altgriechiſche Kunſt in ihren Kreis gezogen wird (S. 182 ff.). Dann aber iſt kein einziges griechiſches Denkmal vorhanden, an welchem ſich Spuren einer ganz freyen, mit allem Conventionellen und Herkömmlichen unbekannten Naturnachahmung wahrnehmen ließen. Gerade die älteſten, z. B. das Basrelief der Leukothea, und namentlich die attiſchen Münzen, zeigen die Befolgung eines feſten, nicht auf die Natur, ſondern auf hergebrachte Regeln gegründeten Syſtems. Rohe Naturnachahmung erſcheint nirgends in ſolcher Gleichförmigkeit und Sicherheit, daß die charakteriſtiſche Einheit eines eigenthümlichen Styls aus ihr entſpringen könnte. Dieß mit dem oben Geſagten zuſammengenommen, ſpricht ſehr für die Annahme eines beſtimmten, und wahrſcheinlich von den Aegyptern überkommenen Syſtems in der attiſchen Kunſt.

25) Paus. 7, 4, 4 ff. Athenag. legat. pro Christ. p. 293. Paus. 5, 17, 1. Cf. Thierſch a. a. O. Anm. S. 7. 23. Müller Aegineticor. lib. p. 97 ff.

haben. Sein Zeitalter kann nach einer Stelle des Clemens Alexandrinus ungefähr ein Jahrhundert nach dem trojaniſchen Kriege angenommen werden [26], nach einer andern des Plinius fällt es um den Anfang der Olympiaden, wo er als Zeit- und Kunſtgenoſſe der Samier Rhökus, der das Häräum zu Samos erbaute, und deſſen Sohns Theodorus erſcheint [27], und ſo erſtreckt ſich auch der Name dieſes Künſtlers, wie der des Dädalus, über mehrere Jahrhunderte. Da ſeine Kunſt einheimisch auf Aegina war, ſo iſt er wohl unbedenklich für den Stifter der äginetiſchen Schule zu halten [28], deren Styl und Werke Pauſanias den älteſtattiſchen an die Seite ſetzt [29]. Dadurch tritt die äginetiſche Kunſt als völlig unabhängig von der attiſchen auf, und ſie ſcheint noch kräftiger

---

26) Müller l. l. p. 93, wo er ſogar mit Epeus in Verbindung geſetzt wird.

27) Plin. 36, 13, s. 19. Heyne Artt. Tempp. p. 342 Anm. b.

28) Schelling zu Wagners Ber. S. 15. Winckelm. G. d. K. B. 9. K. 1. §. 15.

29) l. 7, 5, 3. l. 8, 53, 5. 10, 36, 3. ibid. 17, 7. S. Schelling a. a. O. S. 11 ff.

als dieſe auf den Entwicklungsgang der geſammten griechiſchen gewirkt zu haben.

Wie ſich die Richtung, welche dieſer Styl in ſeiner ſpätern Ausbildung genommen, an den merkwürdigen, durch eine glückliche Unternehmung auf Aegina gefundenen Bildwerken zeigt, wird unten zu weiteren Beachtungen Anlaß geben. Hier iſt nur das zu betrachten, was von den erſten Anfängen des Styles Zeugniß giebt. Wenn die Ausführung dieſer Denkmäler im Einzelnen eine weitgediehene Kunſtfertigkeit beurkundet, ſo deutet dagegen die Anlage des Ganzen auf die Weiſe einer früheren Zeit zurück, deren Eigenthümlichkeit man nicht zu verwiſchen wagte. Dahin gehört vor allem die Bearbeitung der Köpfe, worin auf getreue Darſtellung der Natur, wie ſie an den übrigen Körpertheilen ſich offenbart, gänzlich Verzicht geleiſtet iſt [30]. Ein ſo gleichförmiger Schnitt der Geſichter bey dieſer Verſchiedenheit der Charaktere und Handlungen, und dieſe freywillige Beſchränkung der Kunſtfertigkeit, kann nur daraus erklärlich werden, daß Ehrfurcht vor

---

29) ſ. Wagners Bericht S. 129 ff. und d. Zuſ. d. Herausg. S. 136 ff.

einem alten Herkommen, oder wenigſtens Rückſicht auf die Anhänglichkeit des Volks an frühere Darſtellungen, den Künſtlern die Hände müſſe gebunden haben. Ob nun dieſe Köpfe nach älteren Vorbildern, bloß mit feinerer Technik, kopirt, oder ob ſie frey, jedoch nach einem herkömmlichen Gebrauch gearbeitet worden — immer bleibt ſo viel gewiß, daß in früherer Zeit dieſe Geſichtsform für alle menſchliche Figuren ohne Unterſchied muß angenommen geweſen ſeyn, und daß, um dieſelbe immer wieder geben zu können, die Künſtler eine Norm haben mußten, nach welcher ſie unveränderlich ſich richteten. Dieſe Norm konnte um ſo eher in beſtimmten Zahlenverhältniſſen beſtehen, als weder Charakter noch Ausdruck in der Darſtellung beachtet wurden. Und ſollten nicht einige ſtets wiederkehrende Eigenheiten in den Verhältniſſen des übrigen Körpers auf ähnliche Beſtimmungen hindeuten? Wenn die beſſere Behandlung in dieſen Bildwerken vorzüglich auf die Ausführung der einzelnen Glieder gerichtet iſt, ſo mögen immer manche in der alten Kunſtübung gebräuchliche allgemeine Verhältniſſe beybehalten worden ſeyn; darum vielleicht hat man den ſchwerförmigen Bruſtknorpel, als einen der Hauptthei-

Digitized by Google

lungspunkte, ſo hervorſtehend, und die obere Abtheilung des geraden Muskels faſt überall kleiner als die untere gebildet [31]). Es ließe ſich ſogar vermuthen, die Knieſcheibe an den gebogenen Beinen, auf welchen keine Laſt ruht, ſey deßhalb ſo hervorſtehend gehalten, weil die Künſtler ein in ihren herkömmlichen Kunſtregeln bezeichnetes, aber nur bey wenig gebogener Stellung gültiges Verhältniß an ſo ſichtbaren Theilen nicht zu ändern wagten [32]).

Jene ſonderbare Geſichtsform kommt aber in ihren auffallendſten Kennzeichen, z. B. den ſchiefgeſtellten Augen und hinaufgezogenen Mundwinkeln, mit der auf den attiſchen Münzen überein, und deutet eben ſo, wie bey jenen, auf ägyptiſchen Urſprung hin. Auch die auffallende Aehnlichkeit,

---

31) Ebend. S. 95 ff.

32) Ebend. S. 99 ff. Die Länge des geradeſtehenden Schenkels, von der Mitte des Körpers bis auf die Mitte der Knieſcheibe, bleibt bey der Biegung des Knies ziemlich unverändert, ſo lang dieſe nicht mehr als einen rechten Winkel beträgt. Wird aber der Kniewinkel ſpitz, ſo verkürzt das Zurücktreten der Knieſcheibe jenes Verhältniß in eben dem Maaße, als der Fuß ſich zurückzieht. Beym Laokoon dürften andere Gründe anzunehmen ſeyn; auch iſt das Knie dort nicht ſo ſtark gebogen.

welche dieſe Statüen in Bildung der Füße mit den ägyptiſchen haben, iſt in der Beſchreibung angemerkt 33).

So erſcheint alſo der äginetiſche Styl in ſeinem früheſten Beginnen auf demſelben Punkt, wie der attiſche. Die ägyptiſchen Regeln erhielten auch hier ein eigenes Gepräge, ſchon deßhalb, weil ſie aller Wahrſcheinlichkeit nach an ganz verſchiedene techniſche Regeln geknüpft wurden. Daher konnte immer ein bedeutender Unterſchied der Style Statt finden, obgleich ſie im Allgemeinen von denſelben Geſetzen ausgiengen. Wie aber das Weſen des Styls am meiſten aus einer fortdauernden Kunſtübung hervorgeht, ſo lag wohl der Hauptunterſchied zwiſchen dem attiſchen und äginetiſchen in der eigenthümlichen Richtung, welche jeder von beyden in der Folge nahm. Wer der Verſchiedenheit zwiſchen attiſcher und äginetiſcher Denkungsart und Sitte gedenkt, deren Gegenſatz ſich auch in den ewigen Feindſeligkeiten beyder Staaten ſo laut offenbarte, wird ſich leicht überzeugen, daß an beyden Orten auch die bildende Kunſt in ihrer Entwicklung einen ganz entgegen-

33) S. 101.

geſetzten Weg nehmen mußte. Dem äginetiſchen Styl aber, der ſich ſpäter zur ſorgfältigen Nachbildung der Natur gewandt, mußte das früher aufgenommene ägyptiſirende Syſtem gerade um deßwillen zu großem Vortheil gereichen, weil die Künſtler nun, ohne Gefahr, im Allgemeinen bedeutend zu fehlen, ſich der Bearbeitung des Einzelnen ergeben konnten.

Auf den griechiſchen Inſeln und der kleinaſiatiſchen Küſte ſehen wir die Bildnerey mit größerem Glanz im Gefolge der Architektur auftreten. Um den Anfang der Olympiaden ſcheinen die beyden älteſten großen Tempel, das Häräum zu Samos, und das Artemiſium zu Epheſus, entſtanden zu ſeyn. Jenes ſollte Rhökus von Samos erbaut [34]), zu dieſem Theodorus den Grund gelegt haben [35]). So wahrſcheinlich es iſt, daß die Architektur jener Tempel aus der ägyptiſchen, in deren Ueberreſten ſich leicht die Vorbilder mancher griechiſchen Anlagen und Verzierungen erkennen laſſen, mochte hervorgegangen ſeyn [36]);

34) Herodot. 3, 60. Böttiger Andeut. S. 52.

35) Diog. Laërt. 2, 103.

36) S. Böttiger Jd. z. Archäol. d. Mal. S. 29.

ſo bleibt es merkwürdig genug, daß der eine dieſer Künſtler, die wir oben mit dem Aegineten Smilis in Verbindung ſahen, Theodorus, die Bildnerkunſt in Aegypten erlernt haben ſoll. Er und ſein Bruder Telekles, behaupteten die ägyptiſchen Prieſter [37]), hätten von ihren Künſtlern jene ſtrenge Theilung und Ausarbeitung der menſchlichen Figur erlernt, welche den ägyptiſchen Werken einen ſo hohen Grad von Genauigkeit verſchaffte. Mag die Angabe von der Bildſäule des pythichen Apoll zu Samos, an welcher Theodorus und Telekles ſich als würdige Schüler der Aegypter bewährt hätten, immerhin einigem Zweifel unterworfen ſeyn, ſo iſt doch kein Grund vorhanden, die Nachricht von ihrem Aufenthalt in Aegypten für erdichtet zu erklären [38]). Ja die

37) Diodor. 1, 98.

38) Es iſt wahr, daß Diodor den ägyptiſchen Einfluß auf griechiſche Bildung partheyiſch hervorhebt, aber leuchtet die geiſtige Verbindung zwiſchen Aegypten und Griechenland nicht auch bey Herodot überall hervor? Und warum ſollen wir nicht von der Kunſt glauben, was von Religion und Mythe, mit welchen jene ſo genau verbunden war, deutlich vor Augen liegt? Vergl. Hermann und Creuzer Br. über Homer und Heſiod S. 118 ff.

ſtrenge Weiſe der Aegypter dürfte bey jenen großen Tempelbauten wohl überhaupt geherrſcht, und noch manch anderer Künſtler in ihrer Art gearbeitet haben. Die Sage von Theodorus aber erſcheint um ſo bedeutender, wenn man erwägt, mit welchem Ruhm dieſer Name durch ganz Klein-Aſien und die griechiſchen Inſeln genannt war. Wie die Sage des Dädalus, von Athen und Aegypten beynah zugleich ausgehend, ſich über Kreta weſtlich nach Sicilien und Großgriechenland hinüberzieht, ſo iſt vom 8ten [39]) bis ins 6te [40]) Jahrhundert vor Chriſti Geburt der ganze Oſten von Griechenland bis in die Hauptſtadt des perſiſchen Reichs vom Ruhme des Künſtlernamens Theodorus erfüllt [41]). Von Plato wird er neben Dädalus

39) Plin. 35, c. 12, s. 43. Lang vor Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (657 vor Chriſti Geb.) haben Rhökus und Theodorus die Plaſtik erfunden.

40) Die Sage vom Ring des Polykrates, Herod. 3, 41. Paus. 8, 14, 5.

41) S. Jun. Catal. Artiff. s. vv. Theodorus Milesius, Theodorus Lemnius, Theodorus alter itid. statuar. Daß er bald ein Mileſier, bald ein Lemnier, meiſtens ein Samier, aber hier wieder bald Sohn des Rhökus, bald des Telekles, und in ſo verſchiedenen Zeiten genannt wird,

und Epeus, von Athenagoras neben Dädalus allein genannt. Wie dieſer, war er Architekt und Erfinder nützlicher Werkzeuge. Sein größtes Verdienſt aber war, daß er mit ſeinem Vater Rhökus den Erzguß erfunden [42], wodurch die wiſſenſchaftliche Vervollkommnung der Bildnerkunſt eben ſo ſehr als ihre techniſche Ausbreitung erleichtert und befördert wurde.

Denn hier, auf den griechiſchen Inſeln und in Klein-Aſien, wo der größere Reichthum früher die Kunſt begünſtigte, ſcheinen bald Metallarbeiten in großer Anzahl und Pracht gefertigt worden zu ſeyn, wie ſich aus den berühmten Weihgeſchenken, die Gyges, König von Lydien, um die 15te Olympiade nach Delphi ſandte [43], ſchließen läßt.

Vergleicht man die Angabe des Pauſanias [44],

---

deutet allerdings auf mehrere Künſtler deſſelben Namens (Böttiger Andeut S. 52 ff.), deren Verwechſelung jedoch dem Namen einen beynah mythiſchen Glanz verlieh.

42) Pausan. 8, 14, 5. 9, 41, 1. Plin. 35, 10, s. 43. Vergl. Quatremère-de-Q. le Jup. Olymp. p. 144 ff.

43) Herodot 1, 14.

44) Paus. 10, 38, 3.

daß eine eherne Statue von der Hand des Rhökus, die ſich im Artemiſium zu Epheſus befand, von äußerſt roher Arbeit geweſen 45), mit des Plinius mährchenhafter Beſchreibung der Statue des Theodorus, woran die Feinheit der Arbeit bewunderns-würdig ſeyn ſollte 46), ſo geht daraus wenigſtens ſo viel hervor, daß Theodorus in der Kunſt des Erzguſſes und der dazu nöthigen Thonbildnerey ſchon zu einer gewiſſen Fertigkeit müſſe gelangt ſeyn. Leider ſind uns zu wenig Nachrichten über den Zuſtand der Künſte auf den griechiſchen Inſeln und in Kleinaſien übrig, um beſtimmen zu können, ob eine durch eigenthümlichen Styl kenntliche Schule daſelbſt geblüht. Doch iſt es nicht unwahrſcheinlich, und ſie könnte vielleicht von Theo-

---

45) In den Specim. of ancient Sculpture Pl. XX. XXXI. iſt die Abbildung eines ſehr ſchönen männlichen mit einer Lederhaube bedeckten Kopfs aus Erz gegeben, der ein Bildniß zu ſeyn ſcheint, jedoch der Arbeit nach kein hohes Alterthum verräth. Dieſer wird in der Prelim. Diss. für ein Werk des Rhökus angenommen, weil ſich der Buchſtabe P an ihm eingegraben findet. Es ſey Diomed, der den Dolon verfolgt nach Il. 10, 257.

46) Plin. 34 c. 8. s. 19, 22. cf. Müller Aeginet. p. 99 h.

Digitized by Google

dorus geſtiftet worden ſeyn. Es wird leicht be⸗greiflich, wie die Anwendung ägyptiſcher Skulp⸗turgeſetze auf die Thonbildnerey den vortheilhafte⸗ſten Einfluß auf die Kunſt der Figurenbildung haben mußte. Beſtimmte Verhältniſſe waren durch jene Regeln gegeben; die Thonbildnerey mußte ſich ſolchen um ſo mehr unterwerfen, da die Statuen anfänglich nur theilweiſe gegoſſen wur⸗den. Zugleich erlaubte jedoch die neue Erfindung manche Freyheit, und aus einem Fortſchritt folg⸗ten mehrere, die freylich erſt in langer Zeitfolge ſich kund thaten. Denn überhaupt war der Zwang des ägyptiſchen Handwerks für den Anfang der Kunſt zu wohlthätig, als daß er nicht geraume Zeit unter den Griechen hätte fortbeſtehen ſollen.

War auf dieſe Weiſe die helleniſche Kunſt, von ihrem früheſten Beginnen an, in enge Schranken eingeſchloſſen, ſo ſuchte der rege grie⸗chiſche Geiſt vorerſt in der Technik durch Benutzung mannichfaltiger Stoffe ſich einige Freyheit zu ver⸗ſchaffen. Der immer mehr ſich erweiternde Han⸗del erleichterte nun die Verarbeitung edler Metalle und des Elfenbeins, und der einheimiſche Marmor ward allmählich mit Erfolg für die Bildnerkunſt benutzt. Deßhalb nennt die Geſchichte jener Zeit

vorzüglich die Namen ſolcher Künſtler, welche durch glückliche Erfindung oder beharrlichen Fleiß irgend ein Material der bildenden Kunſt unterwarfen, wie, nächſt den bereits genannten, den Marmorarbeiter Malas aus Chios mit ſeinen Nachkommen [47], und Glaukos aus Chios [48], der zuerſt das Eiſen löthete [49], beyde vielleicht um die 30ſte Olympiade. Im Mutterlande, zu Korinth, wo der Kunſtfleiß einheimiſch war, hatte Dibutades die erhabene Arbeit in Thon erfunden [50], und der Kaſten des Tyrannen Kypſelos, aus Cedernholz, mit erhabenen Figuren von Gold und Elfenbein [51], ſo wie das

---

47) Plin. 36, c. 5.

48) Herodot. 1, 25. Pausan. 10, 16, 1. Jun. Cat. Art. s. v. Glaucus.

49) Oder damaſcirte. S. zu Winckelmann G. d. K. B. 7. Anm. 583.

50) Plin. 35. s. 43. Um Olymp. 15? wie in der erſten Tabelle zu Lanzi: Ueber die Skulptur der Alten, angenommen iſt.

51) Pausan. 5, 17. Herod. ε, 91. Von Heyne: Ueber den Kaſten des Kypſ. S. 5 vor die 19te Olymp. geſetzt. — vielleicht zu früh. Er könnte wohl erſt auf Befehl des Kypſelos zum Andenken an ſeine Rettung verfertigt oder wenigſtens verziert worden ſeyn.

Zeusbild aus getriebenem Goldblech, das er nach Olympia ſchenkte [52]), zeugten von einer in ihren Mitteln ſchon nicht mehr beſchränkten Technik.

So war der griechiſche Kunſtfleiß, ſeit früher Zeit zu mancherley Erfindungen angeregt, bereits in voller Thätigkeit, als der Verkehr zwiſchen Griechenland und Aegypten unter Pſammetichs Regierung [53]) (in der 30ſten Olympiade) recht lebhaft wurde. Hier mochten die Griechen ſelbſt Antheil nehmen und lernen bey der Ausführung jener großen architektoniſchen und ſtatuariſchen Werke, worein der kunſtliebende König ſeinen Ruhm ſetzte. Dieſe Verbindung zwiſchen Griechenland und Aegypten hat ohne Zweifel auch unter Pſammetichs Nachfolgern fortgedauert [54]), bis nach hundert Jahren der kunſt- und hellenenliebende Amaſis den Fremdlingen noch größere Vortheile zugeſtand [55]). Und wenn Amaſis ſelbſt

---

52) Strabo l. VIII, p. 409. 433. ed. Xyl. Von Quatrem. p. 172 irrig für ein Bildniß des Kypſelos gehalten.

53) Herod. 2, 152 sqq. Diodor. 1, 67.

54) Die Eleer in Aegypten unter Pſammis Herod. 2, 160.

55) Herod. ibid. 175—178.

Bildſäulen in griechiſche Städte ſchenkte, wie Herodot 56) erzählt, ſo mochte ſeit Pſammetich wohl häufiger geſchehen ſeyn, daß ägyptiſche Künſtler in Griechenland gearbeitet, deren Werke noch Pauſanias beſtimmt 57) oder vermuthend 58) anführt.

Erſt in dieſen Zeitraum gehören, nach einer Angabe des Plinius 59), zween ſogenannte Schüler des Dädalus 60), Dipönus und Scyllis aus Kreta, die um die 50ſte Olympiade ſich als Marmorarbeiter hervorthaten. Sie waren alſo vermuthlich Abkömmlinge einer alten Künſtlerfamilie, die ſich auf Kreta fortgepflanzt, und

---

56) ibid. 182.

57) Im Gymnaſium zu Meſſene ein Hermes, Häraklès und Theſeus, Werke ägyptiſcher Männer, Pausan. 4, 32, 1.

58) Paus. 1, 42, 5. cf. 7, 5, 3. wo von einem uralten ägyptiſchen Bilde die Rede zu ſeyn ſcheint. Aus beyden Stellen erhellt, daß dieſe ägyptiſchen Werke ſo wenig als die äginetiſchen ſpäterer Zeit angehörten, wie Müller Aeginet. p. 111 will.

59) l. 36, c. 4.

60) Oder Söhne. Paus. 2, 15, 1. Vergl. Böttiger Id. z. Arch. d. Mal. 1, S. 135. Anm.

ihren Urſprung von Dädalus abgeleitet hatte [61]). Auch auf Chios und zu Argos haben ſolche Künſtlerfamilien gelebt [62]), und wahrſcheinlich noch an vielen andern Orten. Ihre Hauptarbeiten beſtanden wohl in Gefäßen, Schilden, Dreyfüßen zu

---

61) Unter die wenig bekannten kretiſchen Künſtler zwiſchen Dädalus und Dipönus ſcheinen zu gehören 1. Cheiriſophos (Pausan. 8, 53, 3.) von welchem ein vergoldetes Bild des Apoll zu Tegea war. Schon der ſymboliſche Name deutet auf hohes Alter. Pauſanias ſelbſt aber bemerkt: Χειρίσοφος ἐποίησε, Κρὴς μὲν γένος, ἡλικίαν δὲ αὐτοῦ καὶ τὸν διδάξαντα οὐκ ἴσμεν· ἡ δὲ δίαιτα ἡ ἐν Κνώσσῳ Δαιδάλῳ παρὰ Μίνω συμβᾶσα ἐπὶ μακρότερον, δόξαν τοῖς Κρησὶ καὶ ἐπὶ ξοάνων ποιήσει παρεσκεύασε. Die Statue des Künſtlers aus Marmor, die daneben ſtand, rührt vielleicht aus ſpäterer Zeit. 2. Ariſtokles aus Kydonia, von dem ein Herkules, mit der Amazone kämpfend, zu Olympia war (Paus. 5, 25, 6) von Pauſanias ſelbſt vor die 29ſte Olymp. geſetzt. (S. Winckelmann G. d. K. B. 9, K. 1. §. 4. Anm. 20—22.)

62) Auf Chios die Familie des Malas, deſſen Sohn Micciades, Enkel Anthermus, Urenkel Bupalus und Anthermus Plinius nennt (36, 5.) zu Argos, wie eine Inſchrift beweiſt, die Pauſanias aufbewahrt hat (6, 10, 2):

Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν
Ἀργεῖοι, τέχναν εἰδότες ἐκ προτέρων.

Digitized by Google

Weihgeſchenken u. ſ. w., da in jener frühen Zeit nicht ſo viele Bildſäulen aufgeſtellt wurden, um ganze Familien fortwährend zu beſchäftigen.

Learchus aus Rhegium, den Einige als Schüler des Dipönus und Scyllis, Andere als Schüler des Dädalus ſelbſt betrachteten, wird gewöhnlich vor die Erfindung des Erzguſſes geſetzt, weil Pauſanias ſein ehernes Zeusbild zu Sparta, woran die Theile einzeln mit dem Hammer getrieben und durch Nägel zuſammengeheftet waren, für das älteſte Werk aus Erz erklärt [63]).

Mit Dipönus und Scyllis ſchließt ſich das mythiſche Zeitalter der griechiſchen Kunſt. Sie kamen aus Kreta nach Sicyon, welches früher ſchon vielen Künſten und Gewerben Aufenthalt und Nahrung gegeben. Vorzüglich waren Metallarbeiten daſelbſt einheimiſch, wie das Schatzhaus beweiſt, welches Myron, Tyrann von Sicyon, der in der 33ſten Olympiade zu Olympia geſiegt hatte, in der Altis errichten ließ [64]).

---

63) Paus. 5, 17, 6. σφυρήλατον. Vergl. Quatrem. d. Q. p. 155.

64) Paus. 6, 19, 1.

Aus dem Umſtand, daß daran bereits joniſche Säulen angebracht waren, iſt auch eine frühe Verbindung Sicyons mit Kleinaſien zu vermuthen [65]. — Zahlreiche Werke finden ſich von Dipönus und Scyllis genannt. Aus pariſchem Marmor arbeiteten ſie vier Götterbilder, Apoll, Diana, Herkules und Minerva, für die Stadt Sicyon; zu Argos ſah man im Tempel der Dioskuren die Statuen beyder Heroen zu Pferde, mit ihren Söhnen Anaxis und Mnaſinus, und ihren Frauen Hilaira und Phöbe, alle aus Ebenholz, nur weniges an den Roſſen aus Elfenbein [66]; zu Kleonä ein Tempelbild der Pallas [67]. Noch anderer Werke gedenkt Clemens Alexandrinus [68], wie denn, nach Plinius Ausdruck, Argos, Kleonä und Ambracia voll von ihren Werken geweſen [69]. Eben ſo zahlreich und merkwürdig ſind die Nachrichten von ihren Schülern. Auſſer

---

65) S. Böttiger Id. z. Arch. d. Mal. 1. S. 11.

66) Paus. 2, 22, 6.

67) Ibid. 15, 1.

68) Protrept. p. 42.

69) l. 36. c. 5.

dem zweifelhaften Learchus von Rhegium nennt Pauſanias den Dorykleides und ſeinen Bruder Medon aus Lacedämon; jener hatte eine Themis, dieſer eine Pallas gemacht, die beyde im Häräum zu Olympia waren 70). Ein dritter iſt Theokles, Sohn des Hegylus, gleichfalls ein Lacedämonier, welcher für das Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia ein merkwürdiges Werk verfertigte 71). Es ſtellte den Atlas vor, den Himmel tragend, dann Härakles und den Apfelbaum der Hesperiden, um welchen ſich der Drache wand, alles von Cedernholz. Auch die fünf Hesperiden ſtanden dabey, wurden aber hinweggebracht, und waren zu Pauſanias Zeit im Tempel der Härä zu ſehen 72), woraus zu ſchließen iſt, daß dieſe Werke keine erhabene Arbeiten, ſondern runde Bilder waren. Ein vierter Schüler des Dipönus und Scyllis ſoll Dontas geheißen haben und auch aus Lacedämon geweſen ſeyn. Von ihm war im Schatz der Megarer zu Olympia eine Darſtellung des Kampfs des Härakles mit

70) Paus. 5, 17, 1.

71) Paus. 6, 19, 5.

72) Paus. 5, 17, 1.

Achelous, in Gegenwart des Zeus, der Dejanira und des Aräs — aus Cedernholz mit Gold verziert, wahrſcheinlich in erhabener Arbeit [73]. Endlich gehören zu des Dipönus und Scyllis Schülern **Tektäus** und **Angelion**, die den Deliern ein Bild des Apoll gemacht [74]. Dieſe zahlreiche Schule mag die lang fortdauernde Blüthe der Kunſt in Sicyon am kräftigſten befördert haben. Daß ſie jedoch, wie die attiſche und äginetiſche, einem eigenen Style gefolgt, findet ſich nirgends, und iſt auch um deßwillen unwahrſcheinlich, weil alle ihre Glieder mit ihren Werken genannt wurden, ein Beweis, daß ſie ſich nicht ſtreng an die Weiſe der Meiſter gehalten.

Es iſt auffallend, daß die meiſten dieſer Schüler aus Lacedämon waren, und man könnte ſchließen, die Kunſt ſey daſelbſt ſchon früher geübt worden, denn auch **Syadras** und **Chartas**

---

73) Paus. 6, 19, 9. Die Statue der Pallas, welche daneben ſtand, kam ebenfalls ins Häräum, und ſcheint dieſelbe geweſen zu ſeyn, welche Pauſ. daſelbſt als ein Werk des **Medon** angiebt, wonach alſo **Medon** und **Dontas** vielleicht eine Perſon waren.

74) Paus. 2, 32, 4.

aus Sparta, die Meiſter des Eucheiros aus Korinth, müſſen um dieſe Zeit, aber etwas früher gelebt haben [75]).

Von den Künſtlern zu Korinth, wo die Kunſt ſchon unter Kypſelos (um Ol. 30.) blühte, und überhaupt am meiſten geachtet wurde [76]), ſind leider zu wenig Nachrichten vorhanden [77]). Ohne Zweifel aber waren Korinth und Sicyon in dieſer Zeit die zwey Hauptwerkſtätten bildender Kunſt im Peloponnes.

In eben dieſen Zeitraum gehört vielleicht auch Laphaes aus Phlius, von welchem ein Holzbild des Herkules zu Sicyon war [78]). Auch einen koloſſalen Apoll von Holz zu Aegira glaubte Pauſanias ihm zuſchreiben zu dürfen [79]).

---

75) Paus. 6, 4, 2. Quatrem. p. 191 iſt geneigt, eine lacedämoniſche Schule vor Dip. und Sc. anzunehmen, welche von Gitiadas ausgegangen. Aber die Zeit des Gitiadas ſelbſt iſt nicht zu beſtimmen.

76) Herodot. 2, 167.

77) Euchir und Eugrammus, die mit Demaratus nach Italien kamen. Plin. 35, c. 12, s. 43.

78) Paus. 2, 10, init.

79) Paus. 7, 26, 6.

Digitized by Google

Ferner *Pythodorus* von Theben, welcher ein Härabild zu Koronea gearbeitet hatte 80).

Alle dieſe Werke, ſelbſt die von den Schülern des Dipönus und Scyllis nicht ausgenommen, nennt Pauſanias *alte*, ἀρχαῖα. Von keinem der folgenden Zeit hingegen braucht er dieſen Ausdruck, woraus offenbar wird, daß zwiſchen jenen und dieſen ein beträchtlicher Unterſchied künſtleriſchen Verdienſtes bemerkbar ſeyn mußte. Wenn nun von Dädalus bis auf Endöus und Smilis, von Theodorus bis auf Dipönus, die Kunſt ohne Zweifel immer fortgerückt iſt, ſo betrafen dieſe Fortſchritte doch weniger die Wiſſenſchaft, als die Technik, die Bearbeitung des Stoffs. Denn in dieſer fand die unvollkommene Kunſt noch zu große Schwierigkeiten zu beſiegen, als daß ſie dazu nicht alle ihre Kräfte hätte verwenden ſollen. So war es immer das *Handwerk*, in welchem ſie faſt allein beſtand, durch deſſen unausgeſetzte Fortpflanzung und ruhige Thätigkeit aber auch der Keim zur wahren Kunſt genährt, und langſam, aber ſicher, entwickelt wurde. Mit den ägyptiſchen Regeln und Maaßen

80) Paus. 9, 34, 2.

Digitized by Google

gieng ohne Zweifel auch der ägyptiſche Ernſt in die Kunſtübung der Griechen über; denn wo eine geringe Wiſſenſchaft in genauen Regeln an eine beſchwerliche Technik geknüpft wird, da ergiebt ſich von ſelbſt die Nothwendigkeit ſtrenger Fortpflanzung des Erworbenen in Schulen und Familien. Wenn noch in ſpäterer Zeit, als die Kunſt ſchon zu größerer Vollkommenheit gediehen war, der Sicyonier Demokrit als Schüler im fünften Gliede von dem atheniſchen Bildner Kritias her aufgeführt wurde, wenn Pantias ſein künſtleriſches Geſchlechtsregiſter von Meiſter auf Meiſter bis zu dem Sicyonier Ariſtokles zurückleitete [81]), ſo beweiſt dieß, welche Ehre man darein ſetzte, die Lehren eines berühmten Künſtlers von Hand zu Hand empfangen zu haben, und wie gewiſſenhaft man ſie bewahrte.

Wurde ſolchergeſtalt die Technik in beſtändigem Fortſchreiten erhalten, die Wiſſenſchaft vor Willkühr und Mißbrauch geſichert, und allmählicher Vervollkommnung empfänglich gemacht, ſo hatte die griechiſche Kunſt dieß dem Handwerk allein zu verdanken. Doch würde ſie, trotz dem

81) Paus. 6, 3, 2. 4.

Digitized by Google

weiſeſten innern Syſtem in jenen frühen Zeiten ſich kaum erhalten haben, wäre nicht die Religion ihr ein ſicheres Obdach, und die Diener derſelben ihre treuen Pfleger geweſen. Wie ſie durch die Religion in Griechenland war eingeführt worden, ſo blieb ſie auch lange Zeit nur in ihrem Kreiſe ſtehen; und während die Geſetze des Handwerks Art und Weiſe der Ausführung beſtimmten, gab immer die Religion den Gegenſtand. Denn überall war die Bildnerey anfangs nur dienende Kunſt bey Erbauung und Ausſchmückung der Tempel; alle die älteſten Bildwerke, die uns bekannt ſind, waren religiöſe, und ſtellten entweder die Gottheit dar, welcher der Tempel gehörte, oder ſie bezogen ſich auf deren mythiſche Geſchichte, oder auf den halbhiſtoriſchen, halb fabelhaften Sagenkreis der Gegend, der immer den religiöſen Glauben zum Mittelpunkt hatte. Sie mußten daher nothwendig nach Angabe, vielleicht oft unter Aufſicht der Prieſter gearbeitet werden. Daſſelbe mußte Statt finden bey Verzierungen der Heiligthümer oder Tempelgeräthſchaften mit erhabener Arbeit; und ſo werden auch diejenigen Kunſtwerke, die als Weihgeſchenke in die Tempel kamen, den religiöſen Anſichten der Prieſter nicht haben wider-

Digitized by Google

ſtreiten dürfen. Der berühmte Kaſten des Kypſe-los zu Olympia iſt vielleicht das einzige Werk dieſer Zeit, von dem man behaupten könnte, daß es urſprünglich keine religiöſe Beſtimmung gehabt, weil die Sage gieng, daß ein Vorfahr des Kypſelos ihn habe machen laſſen, und der Knabe, als die Bacchiaden Mörder gegen ihn geſandt, darin verſteckt worden ſey. Wollte man dieß auch wirklich annehmen, ſo deuten doch manche Bilder, welche daran zu ſehen waren, auf prieſterliche Vorſtellungen und Symbole, ſo daß alſo der Künſtler doch in religiöſem Sinn hätte arbeiten müſſen. Ueberhaupt aber hat dieß Kunſtwerk, das Pauſanias einer ſo ausführlichen Beſchreibung werth hielt, wohl wenige ſeines Gleichen gehabt, und wäre deßhalb immer nur als eine ſeltne Ausnahme zu betrachten. Dagegen deutet eine Erzählung des Plinius von Dipönus und Scyllis offenbar auf inniges Einverſtändniß der Künſtler mit den Prieſtern. Als ſie zu Sicyon mit Verfertigung jener vier Götterbilder, Minerva, Diana, Herkules und Apoll, beſchäftigt waren, verließen ſie wegen erlittener Kränkungen plötzlich die Stadt und giengen zu den Aetoliern. Darauf kam Hungersnoth und Mißwachs über

Sicyon, und der pythiſche Apoll verſprach nur unter der Bedingung Hülfe, wenn Dipönus und Scyllis die Götterbilder vollendeten.

So war die Kunſt, als Dienerin der Religion, und in enger Verbindung mit den gottesdienſtlichen Gebräuchen, vorerſt nur Ausdruck der oft geheimnißvollen Prieſterlehre, deren tieferer Sinn dem Volke durch ſtumme Bilder angedeutet ward. Ihre Geſtalten waren mehr typiſche Zeichen als Symbole, und die einmal anerkannte Bedeutung derſelben, vereinigt mit beſtimmten, in den Mythen gegebenen Attributen, diente beſſer zur nöthigen Andeutung religiöſer Lehre, als der charakteriſtiſche Unterſchied menſchlicher Geſtalten, deſſen getreue Auffaſſung von ſolch unvollkommener Kunſt nicht gefordert werden konnte. Wenn ſich demungeachtet ſchon in dieſen frühen Anfängen das Streben nach Charakter und Ausdruck auf rohe Weiſe kund that, wie z. B. auf dem Kaſten des Kypſelos die Eris, oder zu Korinth in einem runden Bildwerk die Schreckensgöttin 82), als häßliche Weiber gebildet waren, ſo mußten ſolche Verſuche, theils durch die vorherrſchende Bedeut-

82) Paus. 2, 3, 6.

ſamkeit der Attribute, theils durch die ſtille Würde, die alle religiöſe Darſtellungen verlangten, mehr gehemmt als befördert werden. Beſonders aber mußte eine gewiſſe Gleichförmigkeit, ein Beharren auf den einmal gewöhnlichen Darſtellungen, der gläubigen Menge und den Prieſtern erwünſchter ſeyn, als willkühliche Neuerungen; daher trugen wohl die Kunſtwerke bey aller zunehmenden Feinheit der Bearbeitung, ſelbſt bey zunehmender Sicherheit in Anwendung wiſſenſchaftlicher Erfahrungen, doch im Allgemeinen mehr das Gepräge ſtehender Zeichen, als freyer Erzeugniſſe des künſtleriſchen Geiſtes. So wurde die Kunſt von der Religion zwar geſchützt und erhalten, aber lang in die Feſſeln des Handwerks eingeſchränkt, und konnte nur dann zum Ziel gelangen, als ſie die Freyheit erhielt, in einem weitern Kreiſe ihre Kräfte zu verſuchen.

Betrachtet man aber die Kunſt nicht als etwas Zufälliges, als ein Spiel; begreift man ſie vielmehr als tief in der menſchlichen Natur begründet und nothwendig zu deren geiſtiger Entwicklung, ſo wird es klar, daß ſie mit ſolcher Strenge beginnen mußte. Ehe das Handwerk, die Technik, dem arbeitenden Menſchen leicht iſt,

Digitized by Google

kann das Gefühl für die Natur und der Geiſt nicht hinzutreten und den todten Stoff beleben. Ohne ſo lange ſtrenge Vorbereitung würde die griechiſche Kunſt nie die feſte Grundlage, das innere Maaß und die Weisheit errungen haben, die ihr ſelbſt in ihrem Verfall noch ihre Würde geſichert hat.

Digitized by Google

II.

Sinn der Griechen für Schönheit.

Näher dem Vergnügen des ſagenliebenden Volks, als der ernſten Symbolik ſeiner Prieſter, hatte ſich, ſeit dem 10ten Jahrhundert vor Chriſti Geburt vielleicht, eine erzählende Dichtkunſt entwickelt, die einen Reichthum von Darſtellungen aus der vaterländiſchen Geſchichte und Götterlehre entfaltete, wie kein anderes Volk ihn aufzuweiſen hat. Jonien, das ewig heitre, vom Himmel begünſtigte, ſcheint dem Mutterland hierin voran gegangen zu ſeyn. Die Thaten, welche Helden voriger Zeiten vor Troja's Mauern verrichtet, und der ganze große Mythenkreis, der an ihre bis zu den Göttern reichende Geſchlechter ſich knüpfte, waren der Gegenſtand ſeiner Geſänge, denen der Name Homer zur ewigen Weihe geworden iſt. Ein Jahrhundert ſpäter, und eben ſo lang vor

dem Anfang der Olympiaden, ſoll Lykurgus viele dieſer Dichtungen geſammelt, und zur Entwilderung ſeiner ſpartaniſchen Mitbürger nach Griechenland gebracht haben, wo bald auch zahlreiche Sänger auftraten, an deren Spitze Heſiod mit ſeinen Göttergeſchichten und Lehrgeſängen, vielleicht kein Jahrhundert vor der erſten Olympiade, ſteht.

Kräftig und voll Heiterkeit waren dieſe Geſänge. Alle dunklen Götterlehren, die, aus entfernter Vorzeit aufbewahrt, von ernſten Prieſtern nur geheimnißvoll der Menge verkündet wurden, zogen nun in das thatenvolle Leben der Heldenzeit, in den Kreis des Menſchlichen herab, und alles irdiſche Thun und Denken ſpiegelte ſich treu in dieſen bilderreichen Sagen — das Große hob ſich im Glanz des Wundervollen empor zu der Höhe des Göttlichen, und ſelbſt das alltägliche Leben mit ſeinen wechſelnden Freuden und Kümmerniſſen erſchien im feſtlichen Gewand.

Unſtreitig iſt vieles in dieſen Geſängen treues Abbild des Lebens, das die Griechen zu jener Sänger Zeiten gelebt, und der Geiſt des Volks bildete den Dichter, wie dieſer hinwiederum auf das Volk wirkte. Nicht ihre Religion ſuchten die

Griechen in den Mährchen der Rhapſoden, ſondern den Ruhm, die Kraft und Schönheit ihres eigenen Lebens. Darum ſtand jene ſtets ehrwürdig und unverletzlich, und behauptete ihr Gebiet, deſſen Gränzen von der Dichtkunſt anerkannt und geachtet werden mußten. Deßhalb auch konnte der Einfluß, den eine ſo blühende Poeſie nothwendig auf die bildende Kunſt hätte äuſſern müſſen, nicht bedeutend ſeyn, ſo lang dieſe nicht frey und ſelbſtſtändig, ſondern als Dienerin der Religion in einen ganz andern Wirkungskreis beſchloſſen war. So iſt alle Verwandtſchaft der älteſten Dichtkunſt mit der älteſten Bildnerkunſt der Griechen nicht aus der Einwirkung jener auf dieſe, ſondern aus dem gemeinſchaftlichen Urſprung aus e i n e r Quelle, dem volksthümlichen Geiſt der Griechen, zu erklären.

Mit einer leichten Sinnesart, mehr der freyen Natur und dem Wechſel des Lebens, als grübelndem Schwärmerſinn und abgezogener Spekulation geneigt, waren ſie von der früheſten Zeit an, durch mancherley fremden Einfluß und innere Reibungen ihrer verſchiedenen Völkerſchaften, in ſteter geiſtiger Bewegung erhalten worden. Darum ergriffen ſie mit regem Sinn und leicht Alles,

Digitized by Google

was von auſſen ihnen entgegenkam, ohne dadurch an geiſtiger Tiefe zu verlieren. Ihr Leben war ihnen werth in allen ſeinen Erſcheinungen, ſie ehrten und ſchmückten jede in der Gegenwart und im Andenken; und ſo iſt die ganze Denk- und Handlungsweiſe des geſammten Griechenvolks, ſelbſt die rauhen Spartaner nicht ausgenommen, durch ein glühendes Gefühl für das Schöne bezeichnet. Nur dieſes konnte eine ſolche Poeſie ins Daſeyn rufen, und daſſelbe war es auch, wodurch der bildenden Kunſt in ihrem früheſten Beginnen die Achtung vor der reinen Menſchengeſtalt bewahrt wurde, welche den Aegyptern und Indiern gefehlt hat. Dieſes überwand glücklich die Gefahr, in welcher die Kunſt ſchwebte, aus Liebe oder Beſtimmung zu ſymboliſcher Bedeutſamkeit ins Ungeheuere zu verfallen 1).

Dieß Schönheitsgefühl offenbart ſich auch aufs deutlichſte in den älteſten griechiſchen Kunſt-

---

1) Es finden ſich wohl Spuren von ſymboliſchen Mißgeſtalten, z. B. der dreyaugige Zeus zu Argos, ein Holzbild, das aus Ilion herſtammen ſollte, Paus. 2, 24, 5.; die ſchwarze Ceres mit dem Pferdskopf zu Phigalia, Paus. 8, 42, 3. S. Creuzer Symbol. 1. S. 167 ff. — aber keine aus ſpätern Zeiten. Die Bildung von Halbmenſchen und dergl. durch Verbin-

werken, die auf uns gekommen ſind, die aber freylich nicht bis zum Anfang der Kunſt hinab⸗reichen. Vor allen iſt hier das merkwürdige Bas⸗relief der Leukothea zu nennen 2), allgemein an⸗erkannt als das älteſte von allen uns übrigen griechiſchen Werken. Vergleicht man dieß Denk⸗mal in Hinſicht auf Zeichnung der Köpfe, Anlage der Figuren und Ausführung der Gewänder mit andern aus der früheſten Zeit, ſo erkennt man darin das Kindesalter der Kunſt. Doch zeigt ſich ſchon hier ein zartes Gefühl für Schönheit in allen Stellungen und Bewegungen, wie in der Einfalt des Schmucks und Faltenwurfs. Nir⸗gends widerliche Verdrehung, oder rohe, wider⸗ſprechende Mißgeſtaltung; vielmehr in allen Thei⸗len Gleichmäßigkeit, und bey aller Härte und Steifheit des Styls eine mehr gefühlte als ge⸗ſuchte Symmetrie in Anordnung der Linien. —

---

dung thieriſcher und menſchlicher Körpertheile, welche die entwickelte Kunſt unternahm, iſt vielmehr der ſprechendſte Beweis für den Schönheitsſinn der Griechen, der das Ver⸗ſchiedenartigſte zu einem ſchönen Charakter zu vereinigen wußte.

2) S. Winckelm. ſämmtl. W. Th. 3. Taf. 3. Hirt Bil⸗derb. Vign. 19.

Digitized by Google

Eifriges Streben nach Schönheit ſpricht ſich aus in den Figuren des capitoliniſchen Puteals 3) und andern Denkmälern in erhabener oder runder Arbeit, die zu den älteſten zu rechnen ſind, wie an den älteſten Vaſengemälden. Die bekannten Kennzeichen altgriechiſcher Arbeiten, jene ſo häufig wiederkehrende Stellung der Figuren auf die Zehen, die vorwärts gekehrten Bärte, die eingezogenen Kniee und oft hinterwärts übergebogenen Finger, die künſtlich gedrehten Haarlocken und regelmäßig fein gefalteten Gewänder — welcher andern Veranlaſſung ſind ſie zuzuſchreiben, als dem Streben nach Schönheit? Nur iſt dieſe Bemühung nicht auf rechtem Wege, und hat, im Unvermögen, durch richtige Zeichnung und weiche Ausarbeitung den Geſtalten natürliche Anmuth zu ertheilen, nichts als eine falſche Zierlichkeit erreicht. Man vermuthet, daß jener conventionelle Faltenwurf, der auch in den neu entdeckten äginetiſchen Statuen noch beybehalten iſt, durch das häufige Arbeiten in Holz begünſtigt worden ſey, und eigentlich von der Nachahmung der geſteiften Gewänder herrühre, womit die griechiſchen Tem-

---

3) Winckelm. Geſch. d. K. B. 3. K. 2 §. 16. Anm 685.

pelbilder häufig bekleidet wurden [4]). So würde den Prieſtern, deren Geſchäft es war, für den Schmuck ihrer Götter zu ſorgen, das Verdienſt angehören, einen zierlichen Faltenwurf erfunden zu haben, und in dieſem Theile der Kunſt den Bildnern vorangegangen zu ſeyn. War gleich die von ihnen eingeführte Weiſe unnatürlich und falſch, ſo zeugt ſie doch von einer Luſt an ſchöner Bekleidung, die ſich nicht bloß auf grelle Farben und glänzende Stoffe beſchränkt, ſondern der bildenden Kunſt wirklich verwandt iſt. Schwer möchte zu entſcheiden ſeyn, ob dieſe in ſo mancherley Bildwerken wiederholten Gewänder als ausſchließliches Eigenthum der äginetiſchen Schule betrachtet werden dürfen [5]). Vielleicht könnte das Basrelief der Leukothea, worin man nur Spuren deſſelben gewahrt, bey weiteren Kunſtentdeckungen zur Unterſcheidung des Faltenwurfs in den älteſten Stylen Veranlaſſung geben.

Man hat es ſonderbar gefunden, daß auch in den beſten Zeiten der Kunſt kein bedeutender Maler Griechenlands durch den Anblick ſo vieler reizen-

---

4) Quatrem. p. 8. 15.

6) Ebend. §. IV.

den Gegenden zur Darſtellung von Landſchaften ſich veranlaßt fühlte. Aber dieſer Schönheitsſinn der Griechen beſchränkte ſich faſt allein auf die lebendige Geſtalt, und war eben deßhalb um ſo tiefer und kräftiger. Dem Volke, das zum Prieſter des jugendlichen Zeus den ſchönſten Knaben wählte [6]), welches des ſchönſten Manns im Heere ſtets rühmlich gedachte [7]), war Schönheit des Körpers unzertrennlich von Rechtſchaffenheit [8]), und eben ſo anbetungswürdig, als Ruhm, Weisheit und Tugend, und es wußte die Gottheit ſelbſt nicht höher zu ehren, als indem es ihr menſchliche Schönheit verlieh. Denn, das Leben von ſeiner heiterſten Seite erfaſſend, betrachteten ſie den Körper nicht als die enge Wohnung, aus welcher der Geiſt ſich emporſehnt in ein höheres Daſeyn — als ſinnliches Abbild und Wahrzeichen des Göttlichen im Menſchen mußt' er ihnen Gegenſtand der heiligſten Achtung werden. So nannten ſie die Verklärung des Körpers, die Schönheit, im wahrhaft religiöſen Sinn eine Gabe der Götter,

---

6) Paus. 7, 24, 2.

7) Herod. 9, 72.

8) καλοκἀγαϑία.

und glaubten in ihr alle Anmuth, Größe und Erhabenheit der Seele ſich ſpiegeln zu ſehen.

Niemand wird jedoch ſchließen wollen, daß menſchliche Schönheit, eben weil ſie mit ſolchem Entzücken gefeyert ward, unter den Griechen müſſe ſelten geweſen ſeyn. Denn dieſer zarte Sinn, dieß feine Gefühl, hätte es ſo richtig und lebendig werden können unter einem mißgeſtalteten oder dürftig gebildeten Menſchenſchlag? Wie jedes rohe Volk, ſo würden ohne Zweifel auch die älteſten Griechen ihre Nationalzüge, wären ſie auch noch ſo häßlich geweſen, für ſchön gehalten haben, und wahrhaft ſchöne Geſtalten würden alsdann ſelbſt in den ſpätern Zeiten der Kultur ihrem verwöhnten Blick nur fremd oder ſogar mißfällig geworden ſeyn.

Aus der Schönheit ihrer vollkommenen Kunſtwerke hätte man auf die natürliche Schönheit der Griechen ſchließen können, wäre man nicht von dem irrigen Satz ausgegangen, daß der Künſtler eine Schönheit auſſer oder über der Natur erſchaffen könne. Die Künſtler aller Zeiten haben ſolche Geſtalten gebildet, als ſie vor Augen geſehen. Die Nationalzüge der Aegypter, der Italiäner, der Teutſchen und Niederländer ſind in

ihren Kunſtwerken ausgeprägt. Sollte den Griechen allein die übermenſchliche Fähigkeit verliehen geweſen ſeyn, einzig aus innerer Anſchauung das Abbild menſchlicher Geſtalt mit Schönheit zu bekleiden?

Wahr iſt es freylich: die moraliſchen Mißbräuche und Verkehrtheiten, an denen es unter ihnen nicht fehlte, in Verbindung mit der Mühe des nöthigen Erwerbs, mit Dürftigkeit und Unglück, mußten, wie unter uns, häßliche Geſtalten genug hervorbringen. Es iſt bekannt, daß ganzen Menſchenklaſſen bleibende Körperfehler eigen wurden, z. B. den Ruderknechten, daß ſelbſt die Athleten durch zu anhaltende Uebung einer Kampfart ihr körperliches Ebenmaaß verloren. — Dieß iſt jedoch kein hinreichender Beweis.

Wie bey allen ſüdeuropäiſchen Nationen, ſo waren ohne Zweifel auch bey den Griechen die längliche Eyform des Geſichts, die vortretende Stirn, wenig vorragende Backenknochen und tiefliegende Augen, ein muskulöſer, mehr ſchlanker als unterſetzter Körperbau, und überhaupt jene Großheit und Beſtimmtheit der Züge, die ſich in den nördlichen Ländern ſelten findet, Grundformen der Nationalbildung. Wenn den heutigen Griechen

keine vorzügliche Schönheit zugeſtanden wird, ſo läßt ſich begreifen, wie dieß Volk durch die tiefe Sklaverey und Verderbniß, in die es ſeit vielen Jahrhunderten verſunken iſt, ſeine körperlichen Vorzüge verlieren mußte. Die ſonderbare Behauptung, daß das ſogenannte griechiſche Profil ſich gar nicht in der Natur finde, und bloß eine willkührliche Annahme der griechiſchen Künſtler ſey [9]), widerlegt ſich bey aufmerkſamer Beobachtung der Natur von ſelbſt. Unter den Bewohnern der mittäglichen Länder Europa's iſt es keine Seltenheit [10]), und ſelbſt unter uns Teutſchen, deren Geſichtsform einen ganz andern Grundcharakter hat, findet es ſich zuweilen, beſonders an weiblichen Köpfen.

Nimmt man zu jener Beſtimmtheit und jenem Adel der süd-europäiſchen Körperbildung noch die Sorgfalt, womit die Griechen des Leibes Ausbildung beförderten, die leichte Kleidung, die gymnaſtiſchen Uebungen, die einen Haupttheil der

---

9) De Pauw Recherches philosoph. sur les Grecs, 2, p. 79.

10) S. Pardo de Figueroa Observ. s. l. pint. de l. Grieg. p. 96. Winckelm. G. d. K. B. 5. K. 5. Anm. 514.

Jugenderziehung ausmachten, und das Gleichgewicht zwiſchen geiſtiger und körperlicher Entwicklung ſtets unverletzt erhielten, endlich die Freyheit, in welcher, zum wenigſten die Jünglinge höherer Abkunft, mitten in dem frohen, thätigen, geiſtreichen Volke, unter einem milden, faſt immer heitern Himmel emporwuchſen — es wäre wohl faſt ein Wunder zu nennen, wenn nicht zu allen Zeiten unter den Griechen eine größere Anzahl ſchöner als häßlicher Menſchen ſollte gelebt haben [11]).

Und ſo hatten die Griechen ein doppeltes Recht, die Kleidung nur als ein läſtiges Bedürfniß anzuſehen, und hielten darum die öffentliche Enthüllung des Körpers nicht nur für erlaubt und ſchicklich, ſondern führten gerade in der Zeit ihrer höchſten Kultur die Liebe zum Nackten als ein Merkmal an, das ſie von den Barbaren unterſchied [12]).

Dieſes reine, mit ihrer ganzen Nationalität innig verwachſene Entzücken an der Schönheit des Nackten war es denn auch, wodurch das Aufblühen ihrer Kunſt am meiſten befördert wurde.

---

11) S. Winckelm. Gedanken über die Nachahmung griechiſcher Werke. Sämmtl. W. Th. 1. S. 9 ff.

12) Herodot. 1, 10.

III.

Wiſſenſchaftliche Fortſchritte und Uebergang vom Handwerk zur Kunſt.

Winckelmann unterſcheidet bereits unter den altgriechiſchen Kunſtwerken die älteſten, in welchen die ſtarren Linien der ägyptiſchen Weiſe herſchend, und die ſpäteren, worin eine nachdrückliche und übertriebene Andeutung der Glieder und Muskeln zu finden ſey [1]). Den Münzen von Athen, Syrakus und mehreren großen griechiſchen Städten, die er zu der erſten Klaſſe zählt, dürfte wohl das Basrelief der Leukothea an die Seite geſetzt werden. In dieſen Köpfen und Figuren iſt kaum eine Ahnung des Natürlichen, ſondern alles todtes Syſtem. Aber ſchon die Figuren der runden Brunnenmündung auf dem Capitol und des drey-

1) Winckelm. Tratt. prel. C. 4. §. 85. vergl. §. 81 ff.

ſeitigen Altars in der Villa Borgheſe zeugen von beträchtlichen Fortſchritten in Kenntniß der natürlichen Geſtalt. Der Umriß erhält mehr Schwung und Weichheit, es offenbart ſich die Neigung zur Natürlichkeit bey allem Unvermögen der Wiſſenſchaft. In den Geſichtszügen aber kehren überall mit geringer Abwechſelung die der Pallas in der Villa Albani wieder, worin die ägyptiſche Grundform unverkennbar iſt, hinaufgezogene Mund- und Augenwinkel, hohe Augenbraunen, wenig vertieft liegende Augen und hochſtehende Ohren [2]. An allen erhobenen Arbeiten nur Profilköpfe. — Größere Wiſſenſchaft zeigt ſich an dem Basrelief des Kallimachos, das Winckelmann als Beyſpiel der zweyten Klaſſe nennt, jedoch des Namens wegen für eine ſpätere Nachahmung der alten Weiſe zu halten geneigt war. Hier, wie auf dem dreyſeitigen Candelaberfuß zu Dresden [3]) tritt

2) Wie auch an dem Pallaskopf in der florentiniſchen Gallerie, von den Herausgebern Winckelmanns geſchildert, Geſch. d. K. B. 8. Anm. 850, wo die angeführten Werke mit andern der Zeit nach zuſammengeſtellt ſind. Vergl. den Text K. 1. §. 16.

3) S. Beckers Auguſteum Bd. 1. Taf. 5—7. S. 42 ff. Böttiger Andeut. S. 59. Derſ. Ueber die Dresdner Antikengallerie S. 14.

ſchon die griechiſche Geſichtsform deutlicher hervor, und ein gutes Verſtändniß in den einzelnen Theilen iſt wahrzunehmen. Aber da dieſe Künſtler die Geſtalt, als Ganzes betrachtet, noch nicht hinlänglich erkannt hatten, und die Geſetze der Ruhe und Bewegung nicht verſtanden, ſo verfielen ſie auf gezwungene, ja übertriebene Anlage der Muskeln und Stellungen. Haupturſache ſolcher Uebertreibungen iſt wohl, nächſt dem Streben nach Zierlichkeit, das Streben nach Lebendigkeit. Man wußte der ruhenden Geſtalt noch nicht den Anſchein des Lebens zu ertheilen, ſo ſuchte man ihn denn in gewaltſamen Bewegungen, wie ſich vorzüglich an den alten Vaſengemälden erkennen läßt. Endlich finden ſich immer noch nur geringe Spuren von Bezeichnung verſchiedener Charaktere; — das herkömmliche Schema der männlichen uud weiblichen Geſtalt erſcheint nur in wenig bedeutſamer Abwechſelung, wenn gleich den Verhältniſſen des Körpers mehr Richtigkeit gegeben iſt, wie denn die Figuren auf dem Werk des Kallimachos bereits 7 Kopflängen, die auf der capitoliniſchen Brunnenmündung nur 6½ meſſen.

Durch die auf Aegina entdeckten Statuen hat die neueſte Zeit den unwiderleglichen Beweis er-

Digitized by Google

halten, daß eben die fleißigſte, genaueſte Nachbildung der Natur eines der Hauptmomente in der Entwicklung der ganzen griechiſchen Kunſt geweſen. Es iſt nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, daß die Höhe der Vollendung, zu welcher die Kunſt unter den Griechen ſich emporgeſchwungen, unmöglich von ihr hätte erreicht werden können, wenn ſie nicht den Weg eingeſchlagen hätte, die Geſetze des Organismus mit der gündlichſten Wiſſenſchaft zu durchdringen und durch die pünktlichſte Nachbildung ſich anzueignen. Dieſe Liebe zur Wahrheit der Natur erſcheint als Hauptcharakter des äginetiſchen Styls 4), während die attiſche Kunſt, welche ſpäter als die vollkommenſte auftritt, noch einige Zeit den Geſetzen abſtrakter Verhältniſſe und eines trocknen Syſtems gefolgt ſeyn mag. Die Geſchichte zeigt indeſſen, daß die geſammte griechiſche Kunſt in den letzten zwanzig Olympiaden vor Phidias den Weg der äginetiſchen betreten habe.

Wenn es auch erweislich wäre, daß ſich unter den oben berührten und andern zu den älteſten gehörigen Werken einige des äginetiſchen Styls

---

4) S. Wagners Bericht ꝛc. Anm. d. Herausg. S. 113 ff.

ſänden, ſo würde dieß doch wenig helfen zur genauen Beſtimmung der Zeit, in welche die Entſtehung der ſiebzehn, unter den Ruinen des Tempels des Panhellenischen Jupiters aufgefundenen Bildſäulen zu ſetzen iſt, da in ſchriftlichen Nachrichten ſich gar keine Andeutung darüber findet. Doch iſt wohl ſo viel gewiß, daß ſo treffliche Marmorarbeiten erſt nach der Zeit des Dipönus und Scyllis verfertigt ſeyn können [5]. Wie viele Olympiaden nach ihnen, und ob vielleicht einer der uns bekannten äginetiſchen Künſtler daran Theil gehabt, dieß zu beſtimmen wird wohl unmöglich bleiben, wenn nicht andere Entdeckungen neue Aufklärung verſchaffen. Wir betrachten ſie hier als Zeugniſſe für die Richtung der geſamten griechiſchen Kunſt; denn als ſolche werden ſie ſtets gelten dürfen, ſelbſt wenn man vermuthen wollte, daß ſie aus der ſpäteſten Zeit des äginetiſchen Styls herrührten.

Es offenbart ſich daran die Weiſe einer frühen Zeit in der alterthümlichen, immer wiederkehrenden Form der Geſichter, Haare und Gewänder — die Behandlung des Nackten aber iſt ſo, daß wohl

5) Ebend. S. 155.

Digitized by Google

lange Uebung erforderlich war, ehe die Schule der Aegineten von jener alten ſteifen Form hinweg zu ſo meiſterhafter Darſtellung der Naturwahrheit gelangen konnte. „Es herrſcht," ſagt die Beſchreibung [6]), „in allen Theilen des Körpers, die „Köpfe ausgenommen, die treueſte Nachahmung „der Natur bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, ohne die geringſte Spur vom „Idealen, oder einem Beſtreben, die Natur, wie „man es nennt, idealiſiren zu wollen. Doch dieſe „treue Nachahmung der Natur iſt hier in ihren „Formen nicht mager, holzig oder wiſſenſchaftlos, „wie man an den frühern Werken der alten und „neuern Kunſt zu finden gewohnt iſt, ſondern es „iſt eine wohlverſtandene Nachahmung der ſchönen „Natur, vereinigt mit der vollkommenſten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von ſelbſt „erfolgen und ſich ergeben mußte, daß alſo geſtaltete Glieder lebendig und bis zur Täuſchung „natürlich erſcheinen, ſo zwar, daß man ſich bey „einigen Theilen, wegen ihrer bis zur Täuſchung „gehenden Natürlichkeit, davor entſetzt, und ſich

6) Ebendaſ. S. 88 ff.

Digitized by Google

„ſcheuet, ſie anzufühlen“ 7). Es war mithin ausſchließlich das treue Beſtreben, die Natur ſo nachzubilden, wie ſie iſt, ohne die mindeſte Veränderung und Freyheit, wodurch dieſe Schule dahin gelangte, das Nackte des menſchlichen Körpers vollkommen richtig nach dem Bau der Knochen und Muskeln und bis zur Täuſchung lebendig darzuſtellen. Geleitet ward ſie dabey ſtets durch das Gefühl der Schönheit — nur die ſchöne Natur iſt zum Vorbild gewählt.

Doch nicht bloß die Wahrheit des Organismus, ſondern auch individuellen Charakter wußten dieſe Künſtler dem Nackten zu ertheilen. Hier ſind blühende, raſche Jünglinge, Männer in ihrer vollſten Kraft und wieder in Abnahme derſelben, höchſt vortrefflich unterſchieden 8). Dieß alles zuſammengenommen und mit dem verglichen, was in der Einleitung bemerkt worden iſt, dürfte ge-

---

7) Vergl S. 102: „Die Adern an den Füßen ſind mit der „größten Wahrheit und Zartheit behandelt. Auch an den „Füßen, welche nicht auftreten, ſondern freyſtehend ſind, „bemerkt man ſogar unten an dem Ballen der großen Zehe „jene Hornhaut, welche ſich bey Menſchen, die immer mit „bloßen Füßen gehen, anzuſetzen pflegt.“

8) Ebend. S 24 – 65, beſonders unter G. O. R.

ſagt werden: Dieſe Aegineten ſind dahin gelangt, den hiſtoriſchen Charakter der Natur zu erfaſſen, und würden ſehr treue Bildnißſtatuen geliefert haben, wenn ſie nicht jener alterthümlichen Norm, die in den Köpfen hervortritt, hätten nachgeben müſſen.

So aber ſcheint all dieß natürliche Leben nur gleichſam auf die alten Grundformen aufgetragen. Die altväteriſch einförmigen, ohne Wahrheit und Charakter gearbeiteten Köpfe widerſprechen ganz den Leibern; auch dieſe tragen Spuren herkömmlicher Verhältniſſe und alter Beſchränkungen, wie oben ſchon erinnert worden; darum gilt der Ruhm, bis zur Täuſchung natürlich zu ſeyn, auch nur den einzelnen Gliedern, nicht aber den Figuren im Ganzen, denen vielmehr eine gewiſſe Steifheit eigen iſt, wie auch manche ihrer Bewegungen etwas Künſtliches oder ſogar Uebertriebenes haben [9]).

In dieſen Feſſeln jedoch haben die Urheber dieſer Werke ſich mit ſo viel heiterer Leichtigkeit und unermüdlichem Eifer bewegt, als nur immer möglich. Die Liebe zur Naturwahrheit war die Haupttriebfeder ihres ganzen Strebens, und ſo

9) Ebendaſ. S. 90. 91.

Digitized by Google

folgten ſie ihr auch ſelbſt da, wo es überflüſſig war. Alle Theile ſind mit gleichem Fleiße vollendet, auch die, welche nicht geſehen, und oft nur mit Mühe bearbeitet werden konnten. Selbſt an den Theilen des Geſichts, deren Behandlung wahrſcheinlich keiner alten Vorſchrift unterworfen war, den Ohren, haben ſie nicht unterlaſſen, der Wahrheit der Natur ihr Recht zu geben. Die mechaniſche Behandlung des Marmors iſt bewundernswürdig, nicht nur wegen der Feinheit der Ausarbeitung, ſondern weil ſie ſelbſt die größten Schwierigkeiten des Marmors glücklich beſiegt hat 10).

Man ſieht, bey Verfertigung dieſer Werke herrſchte noch der alte Zwang des Handwerks, und nur das eifrigſte Streben nach wiſſenſchaftlicher Vollendung hat dieſe Aegineten angetrieben, die alterthümlichen Satzungen ſo weit zu überwinden. Was gab aber dieſen Feſſeln ſo große Kraft und Dauer? Offenbar nur der religiöſe Glaube, welcher alte, den Göttern geweihte Werke, mit welchen die Landesſage meiſt innig verwachſen war, für heilig hielt, und neu entſtandene nicht ehren

10) Ebendaſ. S. 143.

Digitized by Google

wollte, wenn ſie nicht das Andenken der ältern zurückriefen. Das Bedürfniß der Prieſter, welche die Glorie ihrer Tempel und Götterbilder in den Augen des gläubigen Volks nicht verdunkeln laſſen wollten durch Neuerungen, die man von Menſchenhänden geſchehen ſah, während das Vorige die Weihe grauer Vorzeit hatte, ja dem langen Schutz zufolge, der ihm geworden, der Liebe der Götter ſelbſt ſich zu erfreuen ſchien. Und waren die Prieſter am meiſten die Beſchützer und Ernährer der Kunſt, ſo mußten die Künſtler ſich auch wohl in ihren Willen fügen, bey dem Alterthümlichen zu bleiben, und nur in ſolchen Dingen Veränderungen zu wagen, worauf die Menge keinen religiöſen Werth legte.

Daher konnte die Kunſt ſich eben ſo wenig zur vollen Wahrheit der Natur, als zum freyen Schaffen erheben, ſo lang ſie noch ganz unter der Gewalt der Prieſter, und bloß zur einförmigen Darſtellung unvollkommener Symbole beſtimmt war.

Sie gieng aber, wie Plinius ſagt, von Göttern zu Menſchenbildern über. Um die 60ſte Olympiade lebten auf Chios die Marmorbildner Bupalus und Anthermus, Nachkommen des

Digitized by Google

Malas. Sie ſollen den häßlichen Dichter Hipponax abgebildet, und dem öffentlichen Spotte zur Schau geſtellt haben [11]. Dieß iſt die erſte beſtimmte Erwähnung einer Bildnißſtatue, die wir bey den Alten finden. Ein ſolches Spiel der Laune mochte den hochberühmten Künſtlern [12] wohl verſtattet ſeyn, und zeugt ſchon von weitgediehener Kunſtvollendung.

Doch nicht Scherz, ſondern Verdienſt und Ehre ſollte den Künſtlern die Bahn zur freyen Menſchenbildung eröffnen. Die Kunſt trat aus den Tempeln heraus und diente dem Bürgerruhm; man verewigte durch Bildſäulen das Andenken ausgezeichneter Männer, zuerſt derer, die in den heiligen Spielen geſiegt, und vornehmlich zu Olympia. Schon in der 54ſten Olympiade hatten die Phigalier einem ihrer Mitbürger, Arrhachion, der im Pankration von ſeinem Gegner erwürgt worden war, auf ihrem Markt eine marmorne Bildſäule ſetzen laſſen. Pauſanias nennt

11) Plin. 36. c 5.

12) Plin. ibid. Clarissimi in ea scientia. Sie ſelbſt rühmten ſich: non vitibus tantum censeri Chium, sed et operibus Anthermi filiorum.

ſie noch ein altes Werk, hauptſächlich in Hinſicht der Stellung, welche ganz mit der der ägyptiſchen Bildſäulen übereinkommt [13]. Der Gebrauch aber, daß den Siegern zu Olympia ſelbſt Statuen geſetzt wurden, entſtand um die 60ſte Olympiade. Praxidamas aus Aegina, Sieger im Fauſtkampf (Ol. 59.), und Rhexibios, ein Opuntier, welcher im Pankration den Preis errungen (Ol. 61.), waren die erſten, denen dieſe Ehre widerfuhr. Pauſanias ſah noch ihre Statuen, die eine aus Cypreſſen-, die andere aus Feigenholz; dieſe, die ſpätere, ſchon weit vorzüglicher an Arbeit [14]. Von dem an wurden allen olympiſchen Siegern Standbilder geweiht, wer aber dreymal Sieger geworden, deſſen Statue erhielt nicht bloß die Geſichtsähnlichkeit, ſondern ward genau nach ſeiner ganzen Geſtalt gebildet, und hieß eine ikoniſche [15]. Ueber die Aehn-

---

13) Paus. 8, 40, 1.

14) Paus. 5, 18, 5. Ueber Praxidamas ſ. Müller Aeginet. p. 141.

15) Plin. 34. c. 4. Effigies hominum non solebant exprimi, nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maxi-

lichkeit dieſer Bildnißſtatuen wachten die Hellanodiken 16). Man weihte auch nach dieſer Zeit einige Bildſäulen von Athleten, die weit früher gelebt hatten 17).

Ohne Bedenken iſt wohl die Einführung dieſer Sitte als eine von den Urſachen zu betrachten,

---

meque Olympiae: ubi omnium qui vicissent statuas dicari mos erat. Eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. Dieſe Stelle wird nicht anders zu erklären ſeyn; denn hätten die Statuen der einmaligen Sieger gar keine Bildnißähnlichkeit gehabt, welche unerträgliche Einförmigkeit müßte unter dem Heere von Athletenſtatuen geherrſcht haben, das den heiligen Hain zu Olympia füllte?

16) Lucian. pro imaginib. p. 11. — μήδ' Ὀλυμπιᾶσιν ἐξεῖναι, τοῖς νικῶσι μείζους τῶν σωμάτων ἀνεστάναι τοὺς ἀνδριάντας, ἀλλ' ἐπιμελεῖσθαι τοὺς Ἑλλανοδίκας ὅπως μηδὲ εἷς ὑπερβάληται τὴν ἀλήθειαν, καὶ τὴν ἐξέτασιν τῶν ἀνδριάντων ἀκριβεστέραν γίγνεσθαι τῆς τῶν ἀθλητῶν ἐγκρίσεως.

17) Beyſpiele ſ. bey Quatrem. d. Q. p. 174. Winckelm. G. d. K. B. 4. K. 1. §. 17. Doch ſcheint die Statue des Eutelidas aus Sparta, der in der 38ſten Olymp. geſiegt, früher verfertigt zu ſeyn. Paus. 6, 15, 4. nennt ſie εἰκὼν ἀρχαία.

Digitized by Google

welche das Mündigwerden der griechiſchen Kunſt am kräftigſten befördert haben [18]. Schon durch den Zuwachs an Beſchäftigung kam im Verlauf der Zeit größere Thätigkeit und mit ihr größerer Wetteifer unter die Künſtler. Die Statue des berühmten Milo von Croton, welcher ſechsmal zu Olympia, einmal in der 62ſten Olympiade geſiegt, ward von Dameas, ſeinem Landsmann, gemacht [19]. Kleoſthenes, der in der 66ſten Olympiade gekrönt worden war, verewigte ſich unter allen Siegern im Wagenrennen zuerſt durch ein Denkmal der Bildnerkunſt. Dieß war ein Werk des Ageladas, und ſtellte den Sieger nebſt Wagen, Pferden und Wagenführer vor [20]. Olympia ward ſo nicht bloß der Vereinigungspunkt, wo hohe Vaterlandsliebe unter allen Griechen wach erhalten, und manchen politiſchen und bürgerlichen Verhältniſſen eine heilſame Wendung gegeben ward — es war auch der Sammelplatz von Werken aller verſchiedenen Kunſtſchulen und einzelnen Künſtler, und die Altis der Prüfungsort, wo das

---

18) Quatrem. S. 41 ff.

19) Paus. 6, 14, 2. Euseb. Chronic. p. 41.

20) Paus. 6, 10, 2.

Digitized by Google

Verdienſt eines jeden unpartheyiſche Würdigung fand.

Aber hier ſchmiegten ſich die Künſtler unter keine fremde Gewalt — hier war es ihnen erlaubt, ja es ward von ihnen gefordert, ſich ganz treu der Natur hinzugeben, und ihren höchſten Triumph in der Wahrheit der Bildnißdarſtellung zu ſuchen. Da war nicht an eine Idee zu denken, die der Künſtler wohl oder übel hätte ſymboliſiren ſollen — Darſtellung des Nackten war allein ſeine Aufgabe. Und er löſte ſie am vollkommenſten, wenn es ihm gelang, ſeiner Geſtalt die rege Lebendigkeit einzuhauchen, welche der in höchſter Spannung ſeiner Lebenskraft auftretende Kämpfer den Augen des verſammelten Volks gezeigt hatte.

Zwar kannten die Griechen jener Zeit keine anatomiſchen Unterſuchungen, wie wir — ſelbſt zu Hippokrates Zeit war die Kenntniß der Anatomie noch unvollkommen [21]; die Künſtler waren alſo nicht im Stande, das Knochengebäude des menſchlichen Körpers, und die verſchiedenen Lagen und Verbindungen der Muskeln genau bis ins Ein-

21) S. Kurt Sprengel Verſuch einer pragm. Geſch. der Arzneykunde, Th. 1. Abſchn. 4.

zelne kennen zu lernen. Dafür aber fanden ſie in der Beobachtung der lebendigen Natur den reichlichſten Erſatz. Wenig fleiſchige Körper verrathen deutlich genug das Gerüſte der Knochen, auf welchem alles ruht, und in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen ſind auch die leiſeſten Wirkungen des Muskeln, wie deren Lage und Formen wahrzunehmen. Dieß alles hatten die Künſtler unter den leichtbekleideten Hellenen faſt immer vor Augen, und ſo verſchaffte ihnen ſchon die tägliche Erfahrung einen großen Theil von dem, was wir durch todtes Studium erwerben müſſen. Nichts aber war geeigneter, die Kenntniß der Anatomie zu erweitern und auf ſichere Grundſätze zu bringen, als die treue Beſchauung und Nachbildung athletiſcher Körper, an denen Lage, Geſtalt und Wirkſamkeit jedes Theils durch ſorgfältige Pflege und Uebung recht ausgearbeitet ſich kund that. Hier entſprang die Quelle jener tiefen Wiſſenſchaft, womit die vollendeten griechiſchen Meiſter die kühnſten Stellungen, und das Zuſammenwirken und unmerkliche Schweben und Verfließen aller Muskelbewegungen ſo unerreichbar darſtellten. Hier ſchöpften ſie jene Weisheit, welche ſie den Charakter der Stärke ſo glücklich bezeichnen ließ, indem ſie

Digitized by Google

diejenigen Theile hervorhoben, welche bewegen und tragen, die unthätigen und laſtenden dagegen einzuſchränken ſuchten [22]).

An den Körperformen der Athleten fanden nun auch die Regeln des früheren Syſtems entweder ihre Beſtätigung oder ihre Verwerfung, und die Künſtler ſchöpften die Lehre von den Proportionen aus dem ſorgfältigen Nachbilden der Naturgeſtalten ſelbſt.

Die feſten beſtimmten Züge ſolcher ausgebildeten Körper gewährten ferner die beſte Anſchauung, um die Mannichfaltigkeit individueller Charaktere zu ergreifen; zumal da bey den entgegengeſetzten Wirkungen der Kampfarten, wovon jede vorzüglich die Bildung derjenigen Körpertheile in Anſpruch nahm, welche ſie am meiſten beſchäftigte, der natürliche Unterſchied der Geſtalten noch auffallender hervortrat.

Da ward endlich auch der Blick für die Schönheit des Körpers, für die vollkommene Entwicklung

22) S. Böttiger Andeut. S. 62. Lanzi über die Skulpt. der Alten, überſ. Leipz. 1816. S. 33. — Grund, die Malerey der Griechen, Th. 1. S. 223. nennt dieß Philoſophie der Formen, hält ſich aber zu ſehr ans Allgemeine.

Digitized by Google

aller ſeiner Formen und Verhältniſſe, immer mehr und mehr geſchärft, und wenn der Sinn ſich ausſchließlich für das Schöne entſchied, ſo entfaltete die lebendige Natur den ſteten Wechſel ihrer Bildungen zu reich vor jedem Auge, als daß ein einförmiges Syſtem der Schönheit, zur nothdürftigen Pflege der Kunſt, ſich hätte bilden können. Aber dadurch, daß die Bedeutung jedes Körpertheils, ſeine Beziehung auf die Harmonie des Ganzen, ſtets feſt gehalten wurde, kam allerdings eine größere Gleichförmigkeit in die griechiſchen Darſtellungen ſchöner Geſtalten, als die neuere Kunſt erreicht hat.

Und wäre bey dem regen Streben des griechiſchen Künſtlergeiſtes noch irgend eine Anreizuug nöthig geweſen, welche hätte größer ſeyn können, als dieſe, die Geſtalten vom Vaterlande hochgeehrter Männer zu verewigen, Geſtalten, die unter dem begeiſternden Zujauchzen des geſamten Volks all ihre Schönheit, Kraft und Gewandtheit entfaltet hatten? Der empfängliche Sinn der Aegineten hatte ſich ohne Zweifel ſchon früher zur Nachbildung der Natur geneigt, wie denn die erſte Siegerſtatue zu Olympia einen Aegineten ehrte, mithin wohl auch von einem vaterländiſchen Künſtler

Digitized by Google

gearbeitet war — aber jetzt wurden die Künſtler aller Schulen und Staaten von der Nation ſelbſt dazu berufen, mit Muße und Freyheit ihre Werke nach dem Leben zu arbeiten. Porträtbildung alſo, die wir jetzt als unterſte Stufe der Figurendarſtellung oft ungerecht herabwürdigen, leitete die Griechen zur wiſſenſchaftlichen Vollendung der Kunſt, und befreyte ſie aus den Schranken des alten Handwerks, welche, heilſam für den Anfang, und zu allen Zeiten ehrwürdig, doch nur die ſichere Grundlage bleiben durften, auf der das Gebäude freyer Kunſt ſich erheben ſollte.

Digitized by Google

IV.

Fortgang der Kunſt bis auf Phidias.

Die Kunſt der Sicyonier, die um die 50ſte Olympiade durch Dipönus und Scyllis aufgeblüht war 1), trat bald in Verbindung mit der äginetiſchen. Tektäus und Angelion waren die Lehrer des Aegineten Kallon, der ein Holzbild der Athena Sthenias auf der Akropole zu Korinth verfertigt 2), und ſich bedeutenden Ruhm

1) Um die 50ſte Olymp. (ſ. Welcker Zeitſchr. für Geſch. und Ausl. der alten Kunſt Bd. 1. H. 2. S. 280 ff.) oder zwiſchen der 50ſten und 60ſten Olymp. (Quatrem. p. 200.) ſoll Bathykles aus Magneſia zu Amyklä den Thron für die alte Bildſäule des Apoll errichtet haben. Es iſt aber nicht wohl abzuſehen, warum die Lacedämonier in dieſer Zeit auswärtige Künſtler ſollten berufen haben, da eben aus ihrer Mitte die meiſten Schüler des Dipönus und Scyllis hervorgegangen waren. Auch dürfte die künſtliche Anordnung des Werks wohl eher auf die Zeit vollendeter Kunſt ſchließen laſſen.

2) Paus. 2, 32, 4.

Digitized by Google

erworben hat. Er darf jedoch nicht mit einem andern Kallon verwechſelt werden, der, aus Elis gebürtig, vielleicht nicht viel ſpäter lebte. Dieſer arbeitete für die Mamertiner die ehernen Statuen von dreyßig Knaben nebſt ihrem Führer und einem Flötenſpieler, welche ertrunken waren, als Weihgeſchenke nach Olympia [3]). Auch ein Hermes mit dem Caduceus daſelbſt war von ſeiner Hand [4]). Kallon der Aeginete wird von Pauſanias [5]) als Zeitgenoſſe des Sicyoniers Kanachos angeführt. Bruder des letztern war Ariſtokles [6]), und beyde ſollen in Gemeinſchaft mit Ageladas aus Argos drey Muſen verfertigt haben, die in einem Epigramm beſungen ſind [7]). Gleichzeitig mit Ageladas blühte auch Hegias aus Athen [8]). Da nun Ageladas das Denkmal des Kleoſthenes gemacht hat, der in der 66ſten Olympiade (516 J. vor Chr.) Sieger geworden

3) Paus. 5, 25, 1.

4) Id. 5, 27, 5.

5) Id. 7, 18, 6.

6) Id. 6, 9, 1.

7) Brunk Analect. Tom. 2. p. 15. N. 35.

8) Paus. 8, 42, 4.

Digitized by Google

war, und **Kallon**, als Schüler des Tektäus und Angelion, gleichfalls um dieſe Zeit gelebt haben muß [9]), ſo kann die 66ſte Olympiade als Anfangspunkt dieſes Zeitraums gelten, und es erſcheinen zwiſchen ihr und der Zeit des Phidias fünf Künſtler als gleichberühmte Zeitgenoſſen, an deren Werken ſich ohne Zweifel die wohlthätigen Folgen des freyen Naturſtudiums offenbarten: **Kallon** aus Aegina, **Kanachos** und **Ariſtokles** aus Sicyon, **Ageladas** aus Argos, und **Hegias** aus Athen.

Von **Kallon** wiſſen wir, auſſer der angeführten Nachricht, nur noch, daß ein eherner Dreyfuß mit dem Bilde der Kora von ihm zu Amyklä ſtand [10]).

---

9) Vergl. **Schelling** zu Wagners Bericht ꝛc. S. 166.

10) Paus. 3, 18, 5. Dieſe Stelle in Verbindung mit Paus. 4, 14, 2. würde den Kallon ſamt dem Spartaner **Gitiadas** gleich nach den erſten meſſeniſchen Krieg (Ol. 14.) ſetzen, wenn die Worte Ἀφροδίτης — ἐνταῦθα in der letztern ſich nicht allzudeutlich als ein Einſchiebſel verriethen, was auch bey **Müller** Aeginet. p 101. bemerkt iſt. Daraus folgt jedoch noch nicht, daß Kallon und Gitiadas erſt nach dem peloponneſiſchen Kriege gelebt, wie ebendaſ. bewieſen werden ſoll. Pauſan. ſagt: τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν, καὶ τρίποδες χαλκοῖ· τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μεσσηνίους

Quintilian 11) wirft ſeinen und des Hegeſias Werken größere Härte vor als denen des Kalamis

---

πολέμου φασὶν εἶναι· ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δε ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν· Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν ἔχουσαν λύραν Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην· οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ, καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν. Neben dem Bilde des Ainetos alſo ſtand eine Reihe von Dreyfüßen, welche Pauſ. beſchreiben will. Hierbey iſt nicht zu überſehen, daß er die merkwürdigen der Reihe nach nimmt, wie ſie ſtanden. Die 10 älteren, nach dem erſten meſſen. Krieg geweihten Dreyfüße, die in der Mitte ſtanden, will er übergehen, ohne Zweifel weil ſie roh und ſchlecht gearbeitet waren; er nimmt ſie alſo in Parentheſe voraus, und fängt dann beym erſten an, unter deſſen Schale (vergl. Winckelm. G. d. K. B. 9. K. 1. §. 23.) eine Aphrodite ſtand. Unter der des zweyten war eine Artemis; beyde waren von Gitiadas; der dritte war von Kallon gearbeitet, und zeigte eine Kora. Auf dieſe drey ſcheint nun die Reihe der 10 alten Dreyfüße gefolgt zu ſeyn. Nach dieſen folgten noch zwey, von Ariſtandros aus Paros und Polyklet aus

Digitized by Google

und Myron. Eben ſo bezeichnet Cicero [12]) die Werke des Kanachos.

Kanachos gehört unzweifelhaft in dieſe durch den Charakter ſeiner Werke ihm angewieſene Zeit. Von ſeiner Hand war das Bild des ismeniſchen Apoll zu Theben, welches Pauſanias [13]) alſo beſchreibt: „es ſey eben ſo groß als das branchi„diſche, und in der Geſtalt gar nicht von dem„ſelben verſchieden. Wer das eine von beyden „geſehen, und den Meiſter wiſſe, bedürfe keiner „großen Einſicht, um auch das andere für ein „Werk des Kanachos zu erkennen. Sie unter„ſcheiden ſich nur dadurch, daß das branchidiſche „von Erz, das thebiſche von Cedernholz ſey.“ Dieſer branchidiſche oder didymäiſche Apoll, mit

---

Argos, gleichfalls mit Statuen unter den Schalen. Dieſe, ſagt Pauſ., waren größer als alle anderen und nach dem Sieg bey Aeg. Pot. geweiht. Er meynt alſo damit keineswegs die von Kallon und Gitiadas Demnach könnte Gitiadas in die Zeit des Ageladas und Kallon geſetzt werden, wenn man wüßte, daß die drey erſten Dreyfüße zugleich gemacht wären.

11) Institutt. oratt. 12, 10.

12) De clar. oratt. c. 18. Vergl. Schelling zu Wagn. S. 162 ff.

13) L. 9, 10, 2.

Digitized by Google

dem Beynamen Phileſios, war nackt [14]). Man ſieht ihn noch auf Münzen, mit dem Bogen in der Linken und einem Hirſchkalb auf der Rechten, in der Stellung einer marmornen Statue zu Kaſſel, welche die Kennzeichen des Styles von Phidias an ſich trägt, und einiger andern ähnlichen [15]). Der didymäiſche Apoll war aber von Xerxes, der auch die brauroniſche Artemis wegnahm, nach Ekbatana entführt, und erſt Seleukus Nikator gab ihn den Mileſiern zurück [16]). Ein anderes Werk dieſes Kanachos war eine Aphrodite zu Sicyon aus Elfenbein und Gold, ſitzend, auf dem Haupt einen Polos (wie die Pallas des Endöus zu Erythrä), in der einen Hand Mohn, in der andern einen Apfel [17]).

---

14) Plin. 34, 8. s. 19, 13.

15) S. Völkel über die antiken Skulpturen im Muſeum zu Kaſſel, in Welckers Zeitſchr. H. 1. S. 162—169.

16) Paus. 8, 46, 2. cf. 1, 16, 3.

17) Paus. 2, 10, 4. wo es heißt: τὸ μὲν δὴ ἄγαλμα καϑήμενον Κάναχος Σικυώνιος ἐποίησεν, ὅς καὶ τὸν ἐν Διδύμοις τοῖς Μιλησίων καὶ Θηβαίοις τὸν Ἰσμήνιον εἰργάσατο Ἀπόλλωνα. Pauſanias ſcheint eine nähere Bezeichnung des

Wenn dieſe Bildung der Aphrodite mit dem Polos als charakteriſtiſch für die Zeit unſeres Künſtlers anzuſehen iſt, ſo geſtattet vielleicht auch der Umſtand, daß Kanachos ſeine beyden Apoll-bilder ſo ganz gleich, bloß in verſchiedenen Stoffen gearbeitet, eine Muthmaßung über den damaligen

---

Meiſters für nöthig zu halten, da er ihn ausdrücklich als Verfertiger des ismeniſchen und didymäiſchen Apoll angiebt, und dieß möchte vielleicht andeuten, daß es noch einen zweyten Kanachos gegeben. Dieſe Annahme allein dürfte aus der Verwirrung helfen, welche des Plinius Angabe (34, 8, 19.), die ihn mit Naukydes in die 95ſte Olymp. ſetzt, in die Kunſtgeſchichte gebracht hat. Daß ein Kanachos vor dem perſiſchen Kriege, alſo wahrſcheinlich zugleich mit Kallon und Ageladas gelebt, iſt wohl keinem Zweifel mehr unterworfen. Nach Paus. 10, 9, 4. hat jedoch ein Kanachos an den Statuen gearbeitet, die von den Lacedämoniern nach dem Sieg bey Aegos Potamos nach Delphi geſchickt wurden. Auch erwähnt ſchon Winckelmann (G. d. K. B. 9. K. 3. §. 4.), daß Kanachos ein Schüler Polyklets ſey, und die Herausgeber bemerken, nicht Polyklet aus Sicyon, der berühmte Meiſter der Hära, ſondern Polyklet aus Argos müſſe verſtanden werden, nach Paus. 6, 13, 4, der ein Schüler des Naukydes aus Argos war Paus. 6, 6, 1. Ein anderer Schüler des Naukydes, Alypos aus Sicyon (Paus. 6, 1.), hatte gleichfalls an den delphiſchen Statuen gearbeitet. Sonach wäre Kanachos zwar noch jünger als Alypos, doch müßte die Angabe des Plinius, welche Kanachos ſamt Naukydes in die 95ſte Olymp. ſetzt, im Allgemeinen als richtig betrachtet werden, und man iſt genöthigt, die beyden

Zuſtand der Bildnerey. Der branchidiſche und ismeniſche Apoll waren zwar beyde Sonnengötter, doch ſcheint die Gleichheit beyder Tempelbilder weniger von der Beſtimmung der Prieſter, als von dem Willen des Künſtlers herzurühren. Wird nun kein vorzüglicher Meiſter, wo er volle Frey⸗heit hat, ſich ſelbſt kopiren, ſo iſt dieß ein Be⸗weis, daß dieſe Künſtler ſich nur behutſam von der alten Gleichförmigkeit entfernten. — So wird man beſonders von der herkömmlichen ägyptiſchen Geſichtsform nur allmählich und mit Vorſicht abgewichen ſeyn. Ein Apoll in Lebensgröße im Pallaſt Pitti zu Florenz hat noch Augen, die ſich etwas gegen die Naſe ſenken, und auch im Uebri⸗

Sicyonier, den ältern Kanachos, Zeitgenoſſen des Kallon (Olymp. 66), und den jüngern Kanachos, Schüler des argi⸗viſchen Polykles (Ol 95.), ſorgfältig zu unterſcheiden. Ob aber alles, was Plinius l. 34. c. 8. s. 19. n. 13. anführt, auf den ältern geht, iſt nicht zu beſtimmen, eben ſo wenig was er l. 36 c. 5 s. 14. ſagt: Invenio et Canachum, laudatum inter statuarios, fecisse marmorea. Somit fällt auch die ganze Argumentation bey Müller Aeginet p. 105. Wo Zeitangaben fehlen, giebt es da einen ſicherern Beſtim⸗mungsgrund als die Angabe der Meiſter? Synnoon bleibt Schüler des Ariſtokles, und Pantias Schüler deſ⸗ſelben im 7ten Gliede; aber Ariſtokles iſt nicht der Bruder des jüngern, ſondern des ältern Kanachos.

gen der Geſichtsbildung Aehnlichkeit mit der ägyptiſchen [18]. Die lebloſe Ruhe, die in dieſer hergebrachten Form lag, machte den Künſtlern auch ſpäter zum Geſetz, die ihnen zugeſtandene Freyheit nicht durch Uebertreibungen zu mißbrauchen — und dieſer Umſtand hat wohl eben ſo viel Antheil an dem Leidenſchaft- und Empfindungsfreyen Ausdruck der griechiſchen Götterphyſiognomieen als die Hoheit der Idee.

Ueber Ariſtokles, des Kanachos Bruder, ſind wenig Nachrichten vorhanden, obgleich der Ruhm ſeiner Schule groß und von langer Dauer war. Es iſt bereits erwähnt worden, daß Pantias ſich als Schüler im ſiebenten Gliede der Lehre des Ariſtokles rühmte. Auch ein äginetiſcher Künſtler ward von ihm gebildet, Synnoon, Vater und Meiſter des Ptolichos [19], nach Kallon der zweyte Aeginet, von dem wir wiſſen, daß er den Unterricht ſicyoniſcher Künſtler dem der vaterländiſchen Schule vorgezogen. Dieſe Verbindung der Sicyonier mit den Aegineten

18) S. Winckelm. G. d. K. B. 3. Anm. 907. S. 549.

19) Paus. 6, 9, 1. cf. 6, 10. in fin. Müller Aegin. p. 104.

ſcheint jedoch gegenſeitig geweſen zu ſeyn, denn Plinius ſagt, der didymäiſche Apoll des Kanachos ſey aus äginetiſchem Erze [20]), welches nach dem Deliſchen das vorzüglichſte war [21]). So mochte Kanachos von den Aegineten im Erzguß gelernt haben, wie dieſe von den Sicyoniern in der Kunſt des Meiſels. Es iſt nicht zu zweifeln, daß ſolche Verbindung zweyer ausgezeichneten Kunſtorte auch den bedeutendſten Einfluß auf Bildung des Styls haben mußte.

In die erſten Jahre dieſer Zeit gehören Eutelidas und Chryſothemis aus Argos, da ſie die Statuen des Damaretos, der in der 65ſten Olympiade geſiegt, und ſeines Sohns Theopompos, verfertigt hatten [22]).

Etwas ſpäter arbeitete der Argiver Ariſtomedon. Die Phocier hatten nicht lang vor dem Einfall der Perſer in Griechenland einen vollſtändigen Sieg über die Theſſalier erhalten, vorzüglich durch die klugen Rathſchläge des Wahrſagers Tellias. Dem Apoll zu Delphi, der den Sieg

20) Aeginetica aeris temperatura l. 34, 8, 19, 13.

21) Plin. 34, 2. s. 4. 3.

22) Paus. 6, 10, 2. ſ. oben Anm. 60.

Digitized by Google

vorherverkündigt, weihten ſie darauf aus Dankbarkeit eine Bildſäule, dabey die des Tellias, und ihrer Heerführer und Landesherren. Dieſe Statuen waren von Ariſtomedon gemacht, und vielleicht koloſſal [23].

Eine größere Anzahl Werke iſt von Ageladas bekannt, welcher gleichfalls zu Argos geblüht, und als Meiſter des Polyklet und Myron, vielleicht auch des Phidias, ſich den größten Ruhm erworben hat. Er iſt dem Phidias in Bildung des Zeus vorangegangen, denn auf Ithome, wo nach der Landesſage Zeus von Nymphen erzogen ſeyn ſollte, war ein heiliges Bild deſſelben von ſeiner Hand [24]. Jugendlich hatte er ihn gebildet, wie auch Härakles, beyde aus Erz, für die Stadt Aegium [25]. Vorzüglich aber

---

23) Paus. 10, 1, 4. Herod. Θ, 27.: ἡ δὲ δεκάτη ἐγένετο τῶν χρημάτων ἐκ ταύτης τῆς μάχης οἱ μεγάλοι ἀνδριάντες, οἱ περὶ τὸν τρίποδα συνεστεῶτες ἔμπροσθεν τοῦ νηοῦ τοῦ ἐν Δελφοῖσι, καὶ ἕτεροι τοιοῦτοι ἐν Ἄβῃσι ἀνακέαται. Zu Abä erwähnt Pauſ. keiner.

24) Paus. 4, 33, 3.

25) Id. 7, 24, 2.

ſcheint er ſich mit Bildnißſtatuen beſchäftigt zu haben. Auſſer dem großen Werke zu Ehren des Kleoſthenes, welches allein von der Trefflichkeit ſeiner Kunſt einen Begriff geben könnte, ſtanden zwey Siegerſtatuen von ihm in der Altis, die des Timaſitheos aus Delphi 26) und des Anochus aus Tarent 27). Er verfertigte auch die ehernen Statuen von Reitern und gefangenen Weibern, die von den Tarentinern wegen eines Siegs über die Meſſapier nach Delphi geſchenkt wurden 28). Dieß iſt gleichfalls ein großes Werk geweſen; und ſo war zu Ageladas Zeit die Kunſt, das Erz zu gießen, ohne Zweifel ſchon ſehr weit gediehen, wie es denn auch nur eines Schritts zur Vollendung derſelben bedurfte, welcher durch Polyklet geſchah.

Des Atheners Hegias Werke würden uns völlig unbekannt ſeyn, wenn nicht Plinius eine Minerva und einen König Pyrrhus von ihm anführte 29). Ebendaſelbſt nennt dieſer Schriftſteller

---

26) Paus. 6, 8, 4.

27) Id. 6, 14, 5.

28) Id. 10, 10, 3.

29) l. 34. c. 8. s. 19. n. 16.

Digitized by Google

als Werke des Hegeſias, welcher von Quintilian in gleiche Klaſſe mit Kallon geſetzt wird, reitende Jünglinge und die Dioskuren. Die letztern glaubte Winckelmann in den beyden koloſſalen Statuen auf dem Campidoglio zu erkennen 30). Wir wiſſen des Hegeſias Vaterland nicht. Vielleicht aber iſt er eine Perſon mit Hegias 31), und unter den angeführten Meiſtern der jüngſte 32).

Wahrſcheinlich früher, und zwar ſogleich nach der Vertreibung des Hippias, hat Antenor den Athenern die Statuen des Harmodius und Ariſtogiton verfertigt. Als dieſe Bilder durch Xerxes entführt worden waren, kamen neue von der Hand des Kritias an ihre Stelle. Erſt Antiochus, nach Andern Alexander, gab den Athenern die alten zurück, und es ſcheint, daß zu Pauſanias Zeit die des Antenor und die ſpätern

30) G. d. K. B. 9. K. 1. §. 31. und die Anmerkungen der Herausgg. — Tratt. prelim. K. 4. §. 100.

31) Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 8. Anm. 911.

32) Daß ihn Plin. 34. s. 19. neben Kritias und Alkamenes ſetzt, dürfte freylich nicht viel beweiſen, aber auch Lucian. Rhetor. praec. c. 8. vereinigt ihn mit Kritias.

des Kritias noch zu Athen beyſammen geſtanden [33]).

Dem zu Folge hat Kritias erſt nach dem perſiſchen Kriege geblüht, und reicht noch in die erſte Zeit des Phidias hinein. Die fortlaufende Reihe ſeiner Schüler wird von Pauſanias nahmhaft gemacht [34]); von ſeinen Werken aber iſt auſſer den angeführten nur noch die gerüſtete Statue des Epicharmus [35]) bekannt, welche zu Athen aufgeſtellt war.

In dieſen ſpätern Jahren, während des Einfalls und nach dem Abzug der Perſer, zeichneten ſich noch mehrere Künſtler aus, welche demnach die erſte Zeit der folgenden großen Meiſter be-

---

33) Paus. 1, 8, 5. Lucian. Philopseud. §. 18. Vergl. Lanzi über die Skulpt. d. A. Anh. S. 79 ff. — Müller Aegin. p. 102. will den Kritias νησιώτης zum Aegineten machen. Es iſt aber kaum glaublich, daß ein Aeginet den Athenern die Statuen des Harmodius und Ariſtogiton verfertigt. Pauſanias ſcheint nur von Einem zu wiſſen. Daß Lucian ſeinen Styl hart und ſtreng nennt, ſetzt ihn bloß in den Anfang der Zeit des Phidias, macht ihn aber noch nicht zum Aegineten, ſo wenig als den Hegeſias.

34) Paus. 6, 3, 2.

35) Id. 1, 23, 11.

rühren, wahrſcheinlich aber dem Verdienſt ihrer Werke nach der älteren Kunſt näher ſtehen, als der vollendeten.

Am zahlreichſten ſind die Künſtler der äginetiſchen Schule. In der 73ſten Olympiade blühte **Glaukias**, von welchem mehrere Siegerſtatuen zu Olympia waren [36]), zwiſchen der 74ſten und 77ſten **Simon** [37]), Meiſter des einen von zwey Pferden mit Führern, welche Phormis nach Olympia ſchenkte. Kurz nach der Schlacht bey Platäa (Ol. 75, 2.) verfertigte der Aeginet **Anaxagoras** das Zeusbild, welches auf gemeinſchaftliche Koſten aller Griechen, die an jenem Siege Theil genommen, in der Altis aufgeſtellt ward [38]). Einige andere Aegineten, welche Pauſanias nennt, **Ari-**

---

36) Wagen und Statue des Gelon Pausan. 6, 9, 2. Schelling zu Wagn. S. 161. Müller Aegin. p. 103. Statue der Fauſtkämpfer Philon Paus. ibid. 3. und Glaukos id. 6, 10, 1., des Theagenes aus Thaſos id. 6, 11 in fin.

37) Paus. 5, 27, 1. Schelling ebendaſ. Plin. 34, 8. s. 19, 33. führt einen Hund und Bogenſchützen von ihm an.

38) Paus. 5, 23, 1. 2.

ſtonos [39]), Philotimos [40]), Serambos [41]) und Theopropos [42]), lebten ohne Zweifel ebenfalls zu dieſer oder zu Phidias Zeit, da höchſt wahrſcheinlich die Kunſt von Aegina durch die Vertreibung der Einwohner zu Anfang des peloponneſiſchen Kriegs (Ol. 87.) gänzlich zu Grunde gieng [43]. Man könnte vermuthen, daß der äginetiſche Styl auch auswärts nachgeahmt worden oder üblich geweſen, da Pauſanias ſich des Ausdrucks bedient: der Styl, welcher von den Hellenen der äginetiſche genannt wird [44]). Es findet ſich jedoch ſonſt keine Andeutung darüber.

---

39) Paus. 5, 22, 4. Von ihm war zu Olympia ein Zeus mit dem Adler, den Donnerkeil haltend, einen Kranz auf dem Haupt, Weihgeſchenk der Metapontiner.

40) Paus. 6, 14, 5. hatte die Statue des Xenombrotos zu Olympia gemacht.

41) Paus. 6, 10. in fin. eine Knabenſtatue von ihm zu Olympia.

42) Paus. 10, 9, 2. Ein Stier aus Erz, Weihgeſchenk der Corcyräer, war von ihm zu Delphi.

43) S. Schelling zu Wagn. S. 17. Müller Aegin. p. 179 seqq.

44) l. 8, 53, 5. τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων.

Zu Argos traten ſpäter als Ageladas noch zween andere Meiſter auf, die gleichfalls zu ausgebreiteter Thätigkeit gelangten, Glaukos und Dionyſios. Von ihrer Hand waren zu Olympia zahlreiche Weihgeſchenke des trefflichen Smikythos, welcher dem Anaxilas, Tyrannen von Rhegium, gedient, und im zweyten Jahr der 78ſten Olympiade ſich in Tegea niedergelaſſen hatte [45]. Dieſer Statuen erwähnt ſchon Herodot; Pauſanias fand ſie nicht mehr vollſtändig, da mehrere von Nero waren entführt worden. Doch iſt auch das, was er noch geſehen, von großer Bedeutung. Von der Hand des Glaukos waren die Bilder der Amphitrite, des Poſeidon und der Heſtia; Dionyſios hatte verfertigt die Kora und Aphrodite, Ganymed und Artemis, dann die Bilder des Homer und Heſiod, ferner Aeſkulap und Hygiea, Agon den Genius des Kampfs, mit dem Springgeräth in den Händen, dann Bacchus, Orpheus und Zeus. Derſelbe Dionyſios hat mit dem

45) Paus. 5, 26, 2 ff. Herod. η, 170. Anaxilas ſtarb Ol. 76, 1. Diodor. 11, 48. Smikythos oder Mikythos war dann Vormund über ſeine Söhne, und kam nach Tegea Ol. 78, 2. Diod. ibid. 66.

obenerwähnten Simon aus Aegina gearbeitet, denn er machte für den reichen Phormis das andere Pferd mit seinem Führer nach Olympia.

So darf man wohl ſchließen, daß auch früher die Aegineten mit den Argivern in Verbindung geſtanden, zumal da beyde Staaten in freundſchaftlichem Verhältniß lebten. Da nun Phidias, unter dem ſich die attiſche Bildnerkunſt auf einmal ſo hoch erhob, aller Wahrſcheinlichkeit nach als Schüler des Ageladas betrachtet werden darf [46]; da ſelbſt Polyklet aus dem kunſtberühmten Sicyon zu Ageladas in die Lehre zog, ſo erſcheinen Aegina und Argos als die zwey Hauptkunſtſtätten dieſer Zeit. Aus jener iſt Onatas, aus dieſer ſind Phidias, Polyklet und Myron, die Heroen der folgenden glänzenden Periode, hervorgegangen. Wie aber der äginetiſche Styl ſich zu der Kunſt der Meiſter von Argos und Sicyon verhalten, in wie weit der attiſche ſchon vor Phidias ſich jenem genähert, welches ohne Zweifel geſchehen ſeyn muß, darüber ſind wir aller Nachrichten beraubt.

Auch in Großgriechenland ward die Kunſt in dieſer Zeit gepflegt, und ſtand wohl auf gleicher

46) S. Winckelm. G. d. K. B. 9. K. 1. §. 11. Anm. 72.

Stufe mit der des Mutterlandes. **Klearchus** aus Rhegium, Schüler des **Eucheiros** aus Korinth, muß ein ausgezeichneter Meiſter geweſen ſeyn, da er einen der berühmteſten Künſtler der folgenden Periode zum Schüler gehabt 47).

Dem Zeitraum der 66ſten Olympiade gieng zu Athen die Herrſchaft des Piſiſtratus und ſeiner Söhne, zu Samos die des Polykrates voraus. Eine betrübte Zeit, ſagt Winckelmann — aber bloß für die Freyheitsliebe der Griechen. Dieſe Tyrannen fiengen an, vorzüglich durch Pflege der Dichtkunſt jene hohe Bildung vorzubereiten, deren Mittelpunkt, nach errungener Freyheit, Athen unter Perikles ward.

Unſtreitig wird die größere Verbreitung der homeriſchen Geſänge unter Piſiſtratus ſehr vortheilhaft auf die bildende Kunſt gewirkt haben. Die dramatiſche Kunſt aber, mit Aeſchylus plötzlich aus ihrer Kindheit emporgewachſen, hielt mit der bildenden gleichen Schritt, ſo daß man kaum wird beſtimmen können, welcher von beyden der größere Einfluß auf die andere gebühre. Wenigſtens ſind die obengenannten Meiſter mit ihren

47) Paus. 6, 4, 2.

Digitized by Google

großen Werken dem Aeſchylus theils vorangegangen, theils gleichzeitig geweſen.

Der Meiſter des Phidias, des Myron und Polyklet aber hat ſich zu dieſen, und die Künſtler ſeiner Zeit zu denen der ihrigen, wohl eben ſo verhalten, wie Pietro Perugino, Andrea Mantegna und Giovanni Bellini zu Raphael; das heißt, es wird ihren Werken nur der letzte Schwung gefehlt haben, den die ausgebildete Kunſtkraft zu nehmen hatte, um ganz über ſich ſelbſt zu gebieten. Gegen den Glanz des Phidias iſt der Ruhm ſeiner Vorgänger eben ſo ins Dunkel zurückgetreten, wie der jener verdienſtvollen Künſtler des 15ten Jahrhunderts beym Erſcheinen des Raphael, Correggio und Tizian.

Von Seiten der Idee offenbart ſich die Größe und der Ernſt des Aeſchylus auch in der ſogenannten Veſtalin im Pallaſt Giuſtiniani und an der Barberiniſchen Muſe; und andere Darſtellungen zeigten vielleicht in den körperlichen Bewegungen dieſelbe Wildheit, wie Aeſchylus im Schwung ſeiner Phantaſie. Sind doch ſelbſt an den zu Phigalia gefundenen Reliefs, welche des Phidias Zeit angehören, die gewagteſten Stellungen und das wildeſte Leben wahrzunehmen.

Von Seiten der Wiſſenſchaft aber war dieſe Kunſt ohne Zweifel ſo weit gediehen, daß ſie bald der Natur, wie des Stoffs mächtig, und der Fertigkeit ſicher genug werden konnte, um mit völliger Freyheit und mit dem höchſten Glück des Gelingens die reine Naturwahrheit zu der geiſtigen Höhe der Idee zu erheben. Doch war ſie noch nicht ganz dahin gekommen. Alle jene ältern Werke haben immer noch eine gewiſſe Härte und Strenge an ſich, welche der Natur und den ſpätern Werken nicht eigen iſt; obgleich man, wie Winckelmann ſich bey Beſchreibung der zwey Athleten im Pallaſt Farneſe ausdrückt [48]), eine große Wiſſenſchaft der Zeichnung gewahrt, die mit ſeltner Meiſterſchaft des Meiſels ausgeführt iſt. Jene falſche Zierlichkeit der älteſten Werke hatte der Natürlichkeit weichen müſſen, aber das Kunſtſchöne war noch im Keime verſchloſſen; und da die Idee ſich allein auf das Große und Kräftige richtete, ſo ward auch meiſtens das Gefällige verſchmäht. Am wenigſten erreichten dieſe Künſtler die Natur in Bearbeitung der Haare. Die vollendete Darſtellung derſelben bedingt eine ge-

---

48) Tratt. prelim. K. 4. §. 97.

wiſſe Ueberwindung der Natur bis auf den Punkt, wo jene Fertigkeit eintritt, durch eigene techniſche Mittel die Wirkung der Natur zu erreichen, ohne ſie ängſtlich nachzuahmen. Im Gefühl dieſer Schwierigkeiten hatten ſich die älteſten Meiſter eine willkührliche Behandlung erfunden, wodurch die Haare dicken Bindfäden oder gedrehten Papierſtreifen ähnlich wurden [49]. Nur allmählich ward dieſe Sitte verlaſſen, und erſt in der beſten Zeit der Kunſt lernte man auch hierin die Natur mit völliger Wahrheit nachbilden.

Der Uebergang von dem ſteifen Faltenwurf der altgriechiſchen Bilder zu dem einfacheren, natürlichen und anmuthigen der ſpäteren Werke dürfte in dieſer Zeit kurz vor Phidias geſchehen ſeyn, und vielleicht wirkte hierbey die Aufnahme der Bühne, da die Bekleidung der Schauſpieler ein Gegenſtand der vorzüglichſten Sorgfalt bey Anordnung der dramatiſchen Darſtellungen war.

49) Vergl. Wagners Bericht ꝛc. S. 94 und ſonſt. Winckelm. Schriften über die herkulan. Entdeckungen Sämmtl. W. Th. 2. S. 51. 274 — Nach Hirt (über die ägin. Bildw. in Wolfs lit. Anal. III. S. 167 ff.) ſind die Haare an den äginetiſchen Bildwerken zum Theil wirklichen Perücken nachgebildet.

Der natürliche Wurf der Gewänder, ihre leichte Haltung und große Beweglichkeit zeigte ſich an ſchöngekleideten Schauſpielern den Künſtlern am reizendſten. Indeſſen gab auch das Leben ſelbſt Gelegenheit genug zu dieſem Studium. Die gewöhnliche Kleidung der Griechen war dazu ſo trefflich geeignet, daß die Künſtler nur der Freyheit bedurften, um nach und nach die ſteifen Falten der Tempelgewänder zu verlaſſen. Denn das erſte Geſetz des Faltenwurfs, daß er nach dem Nackten beſtimmt werden müſſe, ward ihnen durch die Betrachtung der leichten Stoffe, die ſich bey jeder Bewegung in ſchönen Falten an die Glieder ſchmiegten, von ſelbſt dargeboten. Doch ſcheint es auch hier, man habe die ältere Sitte nicht auf einmal verworfen, denn ſelbſt an Werken aus der Zeit des Phidias, z. B. an dem zu Paris befindlichen Relief, das der Graf Choiſeul-Gouffier vom Parthenon abgenommen, zeigen ſich noch deutliche Spuren deſſelben.

Digitized by Google

V.

Die Zeit des Phidias.

Wir haben die griechiſche Kunſt von ihrem erſten Aufkeimen bis zur Entfaltung ihrer höchſten Blüthe betrachtet. Im Anfang war ſie nur Handwerk, beſtimmt zum Dienſte des religiöſen Kultus, ohne Anſpruch auf Freyheit der Darſtellung und ohne Ahnung ihres höheren Berufs. Sie folgte einem fremden Syſtem abſtrakter Regeln, das auf der einen Seite zwar vor Irrwegen bewahrte, auf der andern aber auch jeden Fortſchritt erſchwerte. So gehemmt in der Ausbildung ihrer zwey höheren Elemente, der Idee und der Wiſſenſchaft, blieb ihr nur die Bearbeitung des dritten übrig; die Kunſtthätigkeit wandte ſich faſt allein auf die Vervollkommnung der Technik, und es war die Beſtimmung der früheſten Jahrhunderte, in dieſem Feld mannichfache Verſuche zu wagen. — Einge-

borener Kunſtſinn führte die Griechen allmählich weiter. Das Gefühl für die Schönheit der Natur erweckte die Luſt am Organiſchen; mit Enthuſiasmus ſuchten ſie die Geſetze deſſelben zu ergründen, die Natur mit der gewiſſenhafteſten Treue darzuſtellen. Ein langes und mühſames, doch von vielen Seiten begünſtigtes Streben entwickelte ſo das zweyte höhere Element, das wiſſenſchaftliche, und zugleich bildete ſich auch die Technik weiter und weiter. Unterdeſſen hatten eben die günſtigen Umſtände, welche die Ergründung der Wiſſenſchaft beförderten, auch den Wirkungskreis der Kunſt vergrößert, ſie nächſt dem Dienſte der Götter auch dem Dienſte des Vaterlands geweiht, und ihr ſtatt der früheren ſinnbildlichen Geſtalten nun die Darſtellung lebender Menſchen zur Aufgabe gemacht. War die Einförmigkeit des Handwerks ſchon zum Theil beſiegt, ſobald die höhere Richtung begonnen, ſo fielen doch jetzt erſt die äußeren Feſſeln deſſelben, und die Kunſt trat als ſelbſtändig auf. Darum geſchahen auch ihre Fortſchritte von nun an deſto raſcher. In der geiſtigen Entwicklung der Griechen lag der Grund, daß ſchon vor Phidias die Idee ſich erhob und die Darſtellungen mit Kraft und Großheit erfüllte —

Digitized by Google

aber dieſem mächtigen Genius und ſeinen Zeitgenoſſen war es aufbehalten, in glühender Begeiſterung ſich zu den erhabenſten Ideen emporzuſchwingen, und dieſelben mit ganz vollendeter Wiſſenſchaft und Technik, mit völliger Beherrſchung der Natur, darzuthun. Nun offenbarte ſich auch die hohe Anlage der Griechen zum eigentlichen Kunſtſchönen, beſonders der Formenſinn, in voller Herrlichkeit. Im Dienſte der Baukunſt zeigte die Bildnerey alle Macht der Wirkung, die ſie auszuüben fähig iſt, und wie ſie ſich den Forderungen des Raums bequemte, ſo unterwarf ſie ſich die Charaktere der Natur, und vermählte ſie mit den mannichfaltigſten Ideen.

Dieſe Künſtler der Blüthenzeit bildeten einen Kreis, welcher das ganze Gebiet des plaſtiſch Darſtellbaren ſchon völlig umſchrieb. Waren die erhabenen Charaktere der Götter und Helden ihre höchſte Aufgabe, ſo verſchmähten ſie darum nicht das gewöhnlich-menſchliche, ja ſelbſt das thieriſche Leben in günſtigen Momenten aufzufaſſen, und ſo ſah jene Zeit eine Welt von Geſtalten aus den Werkſtätten hervorgehen, die alle das Gepräge des Großen und Kräftigen trugen, wie der Geiſt, der jenes Menſchenalter regierte. Die Kunſt war

frey geworden, und ſie bediente ſich dieſer Freyheit mit der Sicherheit des in ſtrenger Schule gebildeten Genies, das in ſeinem kühnen Fluge nicht irrt, und den überſchwänglichen Segen des Geiſtes mit ſich führt. So ſchuf ſie ſich einen reichen Garten, in welchem Religion, Poeſie und Natur Samen ſtreuten, und alles im Hauche des Lebens fröhlich und kräftig emporwuchs. Und wie man an der Friſchheit der Zweige und Blätter die volle Kraft des Baumes erkennt, ſo iſt auch höchſte Lebendigkeit bey höchſter Veredlung der Idee das untrügliche Zeichen dieſer wie jeder zur Vollendung erhobenen Kunſt. Denn die Majeſtät bleibt der Eiche auch dann, wenn ihre Säfte ſchwinden und ihr Gipfel verdorrt; und ſo können die Erzeugniſſe einer ſinkenden Kunſt immer noch äuſſere Würde behalten, während das innere Leben ſchon entflohen iſt, weil der Genius zu allen Zeiten wirkt, aber nur in den glücklichſten mit voller Anſtrengung in Beherrſchung der Wiſſenſchaft und Fertigkeit, und eben deßhalb mit ganzer Sicherheit des Erfolgs.

Die Blüthe des Phidias wird nach Plinius [1])

---

1) l. 34. s. 19.

Digitized by Google

in die 83ſte Olympias, 448 Jahre vor Chriſti Geburt, geſetzt, und dieſe Zeitangabe hat ihren genügenden Grund in dem Umſtand 2), daß am Ende der 82ſten Olympias Cimon ſtarb, und Perikles, nun allein am Ruder des atheniſchen Staats, ſeine großen Entwürfe zu Athens Verſchönerung machte, die auch mit dem beharrlichſten Eifer und ungeheuerem Geldaufwand unter Phidias Leitung 3) in Ausführung gebracht, und noch vor dem Ausbruch des peloponneſiſchen Kriegs vollendet wurden 4). Phidias war hier bereits in höherem Alter, denn er hatte ſich auf dem Schild der Minerva, die er im zweyten Jahre der 85ſten Olympiade beendigte, als alten Kahlkopf gebildet 5). Daß er den olympiſchen Zeus, und die übrigen Werke, die von ihm in Elis

---

2) Heyne über die Künſtlerepochen beym Plinius. Antiq. Auff. 1. S. 165.

3) Plutarch. Vit. Pericl. S. 13.

4) Ueber die äuſſeren Verhältniſſe, welche in dieſer Zeit zu Athen die Kunſt begünſtigten, über die Erbauung des Odeums, des früheſten Werks des Themiſtokles, die Aufführung der Propyläen, ſ. Böttiger Andeut. 17. und 18. Vorleſ.

5) Plutarch. ibid. S. 31.

Digitized by Google

waren, demungeachtet erſt nach dieſer Zeit vollendet, iſt durch verſchiedene Gründe wahrſcheinlich gemacht worden, obgleich die Angabe des Plutarch, er ſey vor Anfang des peloponneſiſchen Kriegs zu Athen im Kerker geſtorben, dagegen ſtreitet [6]. Alle ſeine übrigen Werke, nicht bloß die Minerva von Pellene [7], auch der Hermes vor dem Tempel des ismeniſchen Apoll zu Theben [8], die dreyzehn Statuen, welche die Athener als Weihgeſchenk von der marathoniſchen Beute nach Delphi ſandten [9], und andere, werden vor die großen atheniſchen geſetzt werden müſſen. Seinem Alter nach konnte er auch geraume Zeit vor der 80ſten Olympias als Künſtler aufgetreten ſeyn [10], wie er denn mit Onatas, der ſchon in der 78ſten gearbeitet [11], den Tempel der Pallas Areia zu

6) Vergl. Winckelm. Geſch. d. K. B. 9. Anm. 262. mit Quatrem. d. Q. p. 219 ff.

7) Paus. 7, 27, 1.

8) Id. 9, 10, 2.

9) Id. 10, 10, 1.

10) S. Quatrem. p. 252. der ſeine früheſten Werke ſchon vor Ol. 77. ſetzen will.

11) Paus. 6, 12, 1. 8, 42, 4.

Digitized by Google

Platäa verzierte [12]. Neben ſeinen Zeitgenoſſen und vielleicht Mitſchülern, Myron und Polyklet, wird Pythagoras aus Rhegium genannt [13], Verfertiger einer Statue des Fauſtkämpfers Euthymus, der in der 76ſten Olympiade zu Olympia ſiegte [14]. Wenn nun, allem Anſchein nach, Onatas und Pythagoras etwas früher aufgetreten ſind als Phidias [15], ſo gehören ſie doch ihrer Kunſt nach in ſeine Zeit, da Pythagoras mit dem Myron gewetteifert, und ihn in einigen Stücken übertroffen haben ſoll. Der Anfang dieſer Blüthenzeit griechiſcher Kunſt muß alſo ſchon in die 76ſte oder 78ſte Olympias geſetzt werden. Gleichwohl würde das Ende derſelben zu früh angenommen, wollte man es mit der 87ſten Olympias eintreten laſſen, welche Plinius als Zeit des Myron und Polyklet angiebt. Denn letzterer muß ſein Hauptwerk, die argiviſche Juno, erſt in der 89ſten begonnen haben, in welcher der

12) Id. 9, 4, 1.

13) Plin. 34, 8. s. 19. ibid. n. 4.

14) Paus. 6, 6, 2.

15) Wodurch es auch begreiflich wird, daß Pauſ. den Onatas als Zeitgenoſſen des Ageladas und Hegias angiebt 1, 8, 42, 4.

alte Tempel derſelben ein Raub der Flammen geworden war [16]). Die erſte Blüthe der griechiſchen Kunſt, deren Culminationspunkt **Phidias** iſt, begann und dauerte mithin wenigſtens von der 78ſten bis zur 90ſten Olympiade, oder von 468 bis 420 vor Chriſti Geburt, ungefähr 50 Jahre hindurch, und umfaßte die Zeit, da die Griechen von den Anſtrengungen der Perſerkriege einigermaßen ſich erholt und die Athener die Hegemonie erworben hatten, die letztern dann unter Cimons

---

16) Thucyd. 4, 133. Auffallend iſt allerdings der weite Zeitabſtand zwiſchen Ageladas und ſeinem Schüler Polyklet. Man könnte annehmen, daß Ageladas den Wagen des Kleoſthenes nicht gleich in der 66ſten Olympiade verfertigt habe. Doch würden einige Jahre ſpäter keinen großen Unterſchied machen, und gerade bey dieſem Werke läßt ſich nicht vermuthen, daß es erſt lang nach der Krönung des Siegers aufgeſtellt worden ſey. Wohl aber kann es als ein Jugendwerk des Ageladas gelten, ſo daß derſelbe, wenn er auch ſchon Ol. 66 gearbeitet, doch bis Ol 78. hätte am Leben ſeyn können. Polyklet aber mußte nothwendig ſchon ein hohes Alter erreicht haben, da er die argiviſche Hära machte, als Nebenbuhler des in der 85ſten Ol. ſchon greiſenhaften Phidias. Von Plinius wird er in die 87ſte Ol offenbar nur deßhalb geſetzt, weil hier der peloponneſiſche Krieg eben ausgebrochen war, deſſen erſte Zeit Polyklet noch erlebte.

und Perikles Verwaltung auf den Gipfel des Glücks gelangten, bis nach den erſten Olympiaden des peloponneſiſchen Kriegs ein 50jähriger Waffenſtillſtand mit Sparta geſchloſſen ward, und der junge Alcibiades ſich der Leitung Athens bemächtigte.

Steht nun zwar Phidias der Kunſt und Zeit nach in der Mitte dieſer glorreichen Epoche als höchſter Lebenspunkt, ſo verdient doch die Betrachtung ſeiner Wirkſamkeit um ſo billiger die erſte Stelle, als die neueſten Unterſuchungen und Erwerbungen uns gerade über ſeine Schöpfungen das ſicherſte Urtheil möglich gemacht haben.

Plinius meldet, Phidias habe die Kunſt der Toreutik eröffnet [17]; d. h. er habe ſie ihrer früheren Unvollkommenheit entriſſen und ſo geübt, daß ſie den höchſten Anforderungen Genüge leiſten konnte [18]. Dem Polyklet blieb nur die Ausbildung einzelner Feinheiten übrig. — Bilder aus

17) l. 34, 19, 1. 2.

18) S. Le Jupit. Olymp. Part. 2. §. 8. Part. 4. §. 1. 2. 3.

Digitized by Google

Elfenbein und Gold und andern Metallen, und verziert mit Schmelzfarben, wie ſie durch Phidias aufgeſtellt wurden, hatten ſchon in der Technik ſo viele Schwierigkeiten und erforderten ſo mannichfache Kenntniſſe, daß man nicht weiß, ob man die Vollkommenheit oder die Schnelligkeit mehr bewundern ſoll, mit welcher ſie aus den Händen des Meiſters hervorgiengen. Es wäre höchſt ſeltſam, wenn nicht die ganze Kunſtvollkommenheit, die man von Werken in Marmor und Erz verlangte, auch von dieſen toreutiſchen Bildern wäre gefordert worden, und in der That findet ſich auch keine Andeutung, daß irgend ein weſentlicher Vorzug ihnen gefehlt. Nun waren dieſe Werke koloſſal, alſo für einen entfernten Standpunkt berechnet, demungeachtet aber im Einzelnen aufs Genaueſte ausgeführt und mit einem überſchwänglichen Reichthum kleiner Verzierungen bedeckt. Deßhalb wollte man Phidias den Vorwurf machen, als habe er durch Ueberladung dem Eindruck des Ganzen geſchadet. Aber man hatte überſehen, wie unumgänglich nothwendig dem Koloſſenbildner die tiefſte Einſicht in die Perſpektive war; und unſtreitig beſaß Phidias dieſe Wiſſenſchaft in ſolcher Vollkommenheit, daß ihn jene Vorwürfe gar

nicht treffen konnten [19]. Alle Reliefs, alle einzelne Figuren und Ornamente, welche dem Koloß zum Schmucke dienten, mußten ſo gehalten ſeyn, daß in dem Augenpunkt des Ganzen keines für ſich hervortrat, ſondern jedes nur zur Vollendung des Haupteindrucks beytrug, daß aber auch jedes ſeinen eigenen Augenpunkt hatte, aus dem es als abgeſondertes Kunſtwerk betrachtet werden konnte. Der ganze Reichthum mußte ſich erſt bey allmählicher Annäherung in ſeiner Mannichfaltigkeit entwickeln. Dieß allein macht begreiflich, wie Phidias im Koloſſalen ſo erhaben, und doch auch im Kleinſten wieder ſo vortrefflich ſeyn konnte. Mit derſelben Weisheit, welche bey der Arbeit des Frieſes in der Cella des Parthenon flache Reliefs, und bey der Ausführung der Metopen hocherhabene wählte, weil dieſe im Freyen, jene in einem bedeckten Gang zu ſehen waren — mit derſelben Weisheit wird Phidias auch die ganze kunſtreiche Bilderwelt an ſeinen toreutiſchen Koloſſen angeordnet haben. Eine Erzählung des Tzetzes [20], die zwar aus einer trüben Quelle

---

19) Böttiger Andeut. S. 88. Quatrem. p. 246.

20) Chil. 8. h. 193.

geſloſſen, und in ihren einzelnen Umſtänden nicht zu verbürgen, ja unwahrſcheinlich iſt, beweiſt doch unwiderſprechlich, daß Phidias vom ganzen Alterthum als Meiſter in der Perſpektive anerkannt war. Die Athener, ſo heißt es, beſchloſſen einſt ein Bild ihrer Schutzgöttin auf einer hohen Säule aufzuſtellen, und veranlaßten einen Wettſtreit zwiſchen Phidias und Alkamenes, indem ſie jedem von beyden die Verfertigung einer Statue zu dieſem Behuf auftrugen und die beſte zu wählen verſprachen. Alkamenes, welchem Kenntniß der Geometrie und Optik fehlte, machte das Bild der Göttin ſo, daß es, in der Nähe geſehen, unübertrefflich ſchien; Phidias aber, der, wie in mehreren Fächern der Kunſt ausgezeichnet, ſo vorzüglich in der Geometrie und Optik erfahren war, bedachte wohl, daß nach Maaßgabe der Erhöhung die ganze Anſicht des Werks ſich verändere, und bildete die Göttin mit offenſtehendem Mund, verdrehter Naſe und dergl. Als nun beyde Statuen zur öffentlichen Ausſtellung gebracht wurden, fehlte nicht viel, daß die verſammelte Menge den Phidias nicht mit Steinen geworfen hätte; bis endlich, nachdem man die Bilder auf die beſtimmte

Höhe gebracht, jeder ſich von dem Verdienſt des Phidias überzeugte 21).

Nicht weniger glücklich als die Schwierigkeiten der Perſpektive wird Phidias diejenigen überwunden haben, welche die Mannichfaltigkeit der Farben und der verſchiedene Glanz der gebrauchten Stoffe ihm entgegenſtellte. Das glatte Elfenbein und die glänzenden Metalle, die geſchliffenen Steine und das polirte Ebenholz, und das Licht vielartiger Schmelzfarben, wozu noch die Malerey der Tempelwände kam, mußten zuſammen in Uebereinſtimmung geſetzt werden; wie die Formen, ſo mußten auch die Farben einen Totaleindruck gewähren. In dieſem Punkt, wo die Kunſt alle Wahrheit der Natur hintanzuſetzen wagte, bloß um durch verſchwenderiſche Pracht die Menge mit Staunen zu erfüllen, war nun die Aufgabe, den feineren Sinn durch eine ſchöne Harmonie zu entſchädigen, und zu verhüten, daß kein Stoff den andern überglänzte und blendend alles Uebrige verdunkelte. Welche genaue Be-

21) In der Abhandlung: De Phidiae Jove Olympio v. Tölken ſollen Beyſpiele der plaſtiſchen Perſpektive angeführt ſeyn.

Digitized by Google

kanntſchaft mit dem ganzen Material, welche ſorgfältige Berechnungen hierzu nöthig waren, bedarf keiner Auseinanderſetzung. Es iſt auch nicht zu bezweifeln, daß Phidias dieß alles geleiſtet, und wir Neueren, die wir ſolche Werke nie verſucht, können uns wohl keine genügende Vorſtellung von der Herrlichkeit jener Tempel machen, wo Baukunſt, Bildnerey und Malerey ſchweſterlich zuſammenwirkten und keine Kunſt ohne die andere beſtehen wollte. Solche Herrlichkeit war aber auch nur durch Aufwand der feinſten und koſtbarſten Stoffe zu erreichen, und wie weit es darin die Alten trieben, zeigt die ins Unglaubliche gehende Verſicherung des Plinius, daß noch zu ſeiner Zeit in Cyzicum eine Kapelle geſtanden, wo der Künſtler zwiſchen alle polirten Steine der Mauer Goldfäden gelegt, damit der Schimmer des durchſtreifenden Lichts dem Tempelbild noch höheren Glanz verleihen ſollte [22].

---

22) Plin. 36. c. 15. s. 22. wo die Lesart tralucent ergo juncturae offenbar weit paſſender iſt, als die von Harduin vorgezogene translucet ergo pictura.

Daß aber all dieſe willkührliche Pracht die Kunſt von ihrer wahren Richtung nicht abgewendet, ſehen wir an den Bildwerken des Parthenon, welche Lord Elgin vor Kurzem dem Untergang entriß. Zwar iſt es nicht ausgemacht, ob ſie von Phidias ſelbſt gearbeitet ſind; wohl aber darf man annehmen, daß ſie von ſeinen Schülern, oder nach ſeinen Entwürfen von andern ihm untergebenen Meiſtern ausgeführt worden, und ſie müſſen dann von ſeinen eigenen Werken eine noch höhere Vorſtellung erwecken.

Nach dem allgemeinen Urtheile [23]) gehören dieſe Werke zu den vollendetſten, die uns von alter Kunſt übrig ſind; ja ſelbſt die größten Kenner und Künſtler Italiens haben kein Bedenken getragen, ihnen den Vorzug vor allen den geprieſenen Marmorwerken einzuräumen, die in ihrem Vaterlande gefunden ſind und aufbewahrt werden. Aber merkwürdig iſt es, und die öffentliche Stimme

---

23) M. ſ. die verſchiedenen in England darüber erſchienenen Berichte und Aufſätze, die teutſchen Auszüge im Kunſtblatt von 1815 und 16, und die *Denkſchrift* über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland, mit Vorr. v. *Böttiger* und Bemerk. der Weimar. Kunſtfreunde. Leipz. 1817.

giebt hier faſt unwillkührlich den Geſichtspunkt an, aus welchem dieſe Erzeugniſſe der höchſten Kunſtblüthe gewürdigt werden müſſen — nicht die Schönheit der Formen, nicht der Reiz der Stellungen, nicht der Adel oder die Anmuth des Ausdrucks, auch nicht die Feinheit oder Keckheit der Ausarbeitung, nichts von allem dem, obwohl dieß alles ſich an ihnen vorfindet, hat das Lob dieſer Werke ſo hoch geſteigert — ſondern allein ihre Lebendigkeit. Dieſe gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung der Natur, welche die Hand des Künſtlers geleitet und den Marmor gleichſam erweicht, in Fleiſch verwandelt und mit Seele begabt hat; dieſe Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, welche ſo täuſchend iſt, als wären lebendige Weſen plötzlich in dieſen Marmor umgeſchaffen — hat die allgemeinſte Theilnahme erregt; und jedes Lob, wenn es ſich erſchöpft hat, kommt auf die halb liegende und ſo lebendig bewegte Geſtalt des Iliſſus, woran die Haut weich und elaſtiſch zu ſeyn ſcheint, und auf jenen Pferdekopf zurück, deſſen feurige Lebenskraft ſelbſt im Marmor glüht. Hier beſtätigt ſich glänzend, was Longin ſagt: „daß die Kunſt alsdann vollkommen ſey, wenn ſie Natur zu ſeyn

„ſcheine“ 24). Der Torſo des Neptun, vom weſtlichen Giebel des Parthenon, vernichtet das Anſehen jener Behauptung Winckelmanns, daß die Griechen alle göttliche Figuren ohne Nerven und Adern gebildet, denn das Schwellen der Adern unter der Haut iſt daran bewundernswürdig. Die vollendete Kunſt der Griechen nahm ſich nicht heraus, nach abſtrakten Begriffen die Natur zu zerſtückeln, und in organiſchen Körpern weſentliche Theile zu unterdrücken, vielmehr war ſie ganz in die Natur verſenkt und innig mit ihr vereinigt 25). — Auch in den Gewändern an allen dieſen Bildwerken, wie in denen der Reliefs von Phigalia, iſt die größte Naturwahrheit und Lebendigkeit der Bewegungen wahrzunehmen. — Mit derſelben Treue, welche jene ſorgſamen Aegineten beſeelte, als ſie ſo genau bis ins Kleinſte die Giebelſtatuen ihres Zeustempels vollendeten, ſind auch dieſe

24) Περὶ ὕψους §. 19. Τότε ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ.

25) Vergl. Specimens of anc. Sculpt. pag. 57 ff. In der Prelim. Dissert. p. XLIV wird behauptet, die Gewohnheit, an ſolchen Gottheiten, welche den Charakter ewiger Jugend haben, die Adern darzuſtellen, habe mit Skopas aufgehört. — ? —

Digitized by Google

Werke gearbeitet, obgleich ſie die hohen Giebelfelder des Parthenon zierten, und dem gewöhnlichen Beſchauer nur in beträchtlicher Entfernung erſchienen. Denn konnte man auch durch innere Treppen in ihre Nähe gelangen, ſo blieb doch die nähere Betrachtung und Würdigung nur Sache von Wenigen. Aber Phidias folgte ſeiner eigenen Luſt und Freude an Nachbildung der Natur, wenn er keinen Theil, auch nicht der Rückſeiten, unvollendet ließ, wie denn ſelbſt die Wellen auf dem Grund, aus denen Hyperions Wagen emporſteigt, mit der größten Sorgfalt ausgeführt ſind [26]. — Hier iſt nun die Lebendigkeit der Natur, welcher die äginetiſche Schule nachſtrebte, dem Künſtler zum Spiel geworden, und hat ſich der Idee ohne Widerſtreben und Mühe, ſie verkörpernd, angeſchmiegt. Idee, Wiſſenſchaft und Technik ſind aufs vollkommenſte ausgebildet, und Phidias ſteht auf den Schultern ſeiner Vorgänger und genießt

---

26) Sonach dürfte jene ſo oft gerühmte weiſe Sparſamkeit der Alten, indem ſie diejenigen Theile an den Statuen weniger fleißig ausgearbeitet hätten, die vom Beſchauer nicht geſehen werden konnten, mehr ein Behelf des Schnellarbeitens in Zeiten ſinkender Kunſt, als ein wahres Verdienſt geweſen ſeyn.

Digitized by Google

die reifen Früchte deſſen, was ſie mit Fleiß und Anſtrengung geſäet. Denn er vereinigt alle Strahlen der Kunſt in dem Brennpunkt der höchſten Begeiſterung, die in ſeinem göttlichen Genie durch den Triumph und die Macht ſeines Volks entzündet ward, und welche bey jedem Werke, das er begann, von neuem aufglühte, wie damals, als er die Stimme des Rhapſoden vernahm, und das Bild des Vaters der Götter vor ſeine Seele trat. Seine Ideen waren ſtets erhaben, darum wurden auch alle Charaktere, in denen er ſie ausſprach, und die ganze Darſtellung der Natur von der Würde des Erhabenen beſeelt. Daher auch mochte Winckelmann mit Recht ſagen, es ſey ihm vorzugsweiſe jene hohe Grazie eigen, welche nicht rührt und erweicht, ſondern Nachdenken und Ehrfurcht erweckt 27). Doch entgieng ihm deßhalb die zweyte Grazie, die Anmuth, nicht, wie die ſitzenden Statuen der Ceres und Proſerpina vom öſtlichen Giebel des Parthenon beweiſen. So war ihm Pallas Athene, die er als Genoſſin des Mars 28), als Schutzherrin

27) G. d. K. B. 8. K. 2. §. 13. 14.

28) Die Pallas Ἀρεία zu Platää Paus. 9, 4, 1. Sie war

Athens [29]), und als Vorſtreiterin im Kriege [30]) gebildet, auch in der höchſten Anmuth der Jungfrau erſchienen, und er bildete ſie in Erz mit ſolcher Vollkommenheit, daß dieſe Statue, welche die Lemnier kauften und auf die Akropole ſchenkten, vor allen den Namen der Schönen erhielt [31]); und wohl nicht allein wegen des herrlichen Umriſſes ihres Geſichts, der zarten Weichheit der Wangen, des Ebenmaaßes der Naſe, welche Lucian [32]) an ihr bewundert, ſondern weil in ihr der Charakter der Pallas in ſeiner äußerſten Höhe, wo die Anmuth der ewigen Jungfrau ſich mit der

---

aus vergoldetem Holz, Geſicht und Hände aber von venetiſchem Marmor (ἀκρόλιθος, cf. Quatrem, P. V. §. 3.)

29) Πολιάς, das heilige Bild aus Elfenbein und Gold im Parthenon, vorzugsweiſe Παρθένος genannt. Paus. 5, 11, 5. Böttiger Andeut. S. 86.

30) Πρόμαχος, die große eherne Statue auf der Akropolis, aus dem Zehnten der marathoniſchen Beute, deren Helmbuſch und Lanzenſpitze die Seeleute ſchon beym Herumfahren um das Vorgebirge Sunium erblickten. Paus. 1, 28, 2. Böttiger ebend. S. 84. Die Pallas Areia zu Plataä war mit ihr ungefähr von gleicher Größe.

31) Plin. 34. c, 8. s. 19. 1. Paus. 1, 28, 2. Böttiger Andeut. S. 85.

32) Imagines c. 6.

Digitized by Google

Erhabenheit der Göttin des Kriegs und der Weisheit verbindet, gefaßt und dargeſtellt war. In ähnlicher Vereinigung der Anmuth und Stärke hatte Phidias vermuthlich den Charakter der Amazone gedacht, deren Mund und Nacken Lucian lobt; aber das Heldenweib gelang ihm nicht ſo vollkommen als die Göttin — vielleicht auch fällt dieß Werk in ſeine frühere Zeit — er wurde von Polyklet, dem Meiſter jugendlicher Geſtalten, dem aber das Göttliche fehlte, im Wettſtreit zu Epheſus übertroffen [33]. Die Venus in den Gärten, ein Werk des Alkamenes, welcher unter den Schülern des Phidias am meiſten Neigung zum Großen und Kräftigen hatte [34], hielt man nicht nur für eine der herrlichſten Statuen zu Athen [35], Lucian ſetzt ſie auch der anmuthigen knidiſchen

---

33) Plin. 34. c. 8. s. 19. Die Amazone des Phidias ſtand an einer Lanze gelehnt. Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 5. K. 2. Anm. 370.

34) Quintil. Institutt. or. 12, 10. At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. So waren von ihm im Härakleion zu Theben Athena und Härakles koloſſal in erhabener Arbeit, von penteliſchem Marmor. Paus. 9, 11, 14.

35) Paus. 1, 19, 2.

Venus des Praxiteles an die Seite — und es gieng die Sage, daß Phidias ſelbſt die letzte Hand daran gelegt [36]). Wie aber von jener zur höchſten Kraft anſtrebenden Zeit nicht das Anmuthige, Liebliche und Reizende ausſchließlich, ſondern mehr noch das Erhabene, das geordnete Große, als Weſen der Schönheit gedacht wurde, ſo hat auch Phidias nicht überall nach dem Gefälligen geſtrebt, und doch in allen ſeinen Werken die Forderungen der Schönheit befriedigt, indem er den Organismus in ſeiner Nothwendigkeit ergriff, und nach den Geſetzen ſtrenger Wahrheit jeden Charakter in vollkommener Entwicklung zu einem lebendigen Individuum bildete.

Wenn die Erhebung und Veredlung der Ideen durch das wachſende Glück und die aufs Schnellſte zunehmende Geiſtesbildung der Griechen in dieſer Zeit, unſtreitig die Haupturſache des Flors bildender Kunſt war, ſo hätte dieſe Blüthe doch unmöglich gedeihen können ohne Freyheit. Die Kunſt mußte dem emporſtrebenden Geiſte der Nation folgen, ſie durfte nicht mehr gebunden ſeyn durch äuſſerliche Dienſtbarkeit in der Wahl und Auf-

36) Plin. 36, c. 5. n. 3.

faſſung ihrer Gegenſtände, ſie mußte anderntheils auch Mittel und Gelegenheit genug haben, alles, was dem ſchaffenden Geiſte ſich darbot, glücklich und rühmlich zu vollenden. Dieſe vollkommene Freyheit, dieſen Zuſtand gänzlicher Unbeſchränktheit erreichte ſie aber nicht nur in der Periode des Phidias, ſie behielt ihn auch von dieſer Zeit an, ohne ihn zu mißbrauchen.

Schon die früheren Künſtler, welche den baldigen Eintritt der höchſten Kunſtblüthe verkündigten, ſcheinen bey Fertigung von Tempelbildern nicht überall mehr ſtreng von den Prieſtern abgehangen zu haben, wie oben bey dem Sicyonier Kanachos erinnert worden iſt. Doch genoſſen ſie wohl keineswegs allgemein ſolcher Freyheit. Denn ſelbſt als Phidias in die Schranken trat, als nach dem Abzug der Perſer die zerſtörten Tempel neu und ſchöner aufgebaut, und mit prächtigen Götterbildern verſehen wurden, als die im Kriege gewonnenen Schätze auch da, wo keine Feinde eingedrungen waren, im Peloponnes, Veranlaſſung gaben, zahlreiche Heiligthümer neu zu errichten und koſtbar zu verzieren — zeigen ſich noch deutliche Spuren, daß die Künſtler öfters nur im Einverſtändniß mit den Prieſtern die Fertigung

Digitized by Google

heiliger Tempelbilder unternehmen durften. Zu Phigalia war das hölzerne Bild der ſchwarzen pferdsköpfigen Ceres, das in einer Höhle verehrt ward, abhanden gekommen, und die Einwohner ließen den Dienſt der Gottheit geraume Zeit eingehen. Als aber Unfruchtbarkeit das Land drückte, gab die Pythia das Orakel: „ſie würden einander ſelbſt noch aufzehren, wenn ſie nicht die Göttin von neuem verehrten und ihre Höhle ſchmückten“ 37). Die Phigalier beredeten deßhalb, ſo erzählt Pauſanias, den Aegineten Onatas, ihnen, um welchen Preis er verlangte, ein Bild der Ceres zu machen. Dieſer fand ein Gemälde oder eine Nachahmung des alten Holzbildes, und verfertigte nach dieſer, am meiſten jedoch nach Traumgeſichten, ein ehernes Bild für die Phigalier. Leider ſagt uns Pauſanias nicht, wie Onatas dieſe Ceres dargeſtellt. Aber aus der Erzählung läßt ſich ſchließen, der Künſtler ſey ungern an dieß Werk gegangen, und das Vorgeben, daß er ein altes Vorbild gefunden und von der Göttin einer Erſcheinung gewürdigt worden, welches dem neuen Werke Ehrfurcht verſchaffen, und ſeine

37) Paus. 8, 42.

Digitized by Google

Verſchiedenheit von dem alten rechtfertigen ſollte, war zwar für den Künſtler höchſt ehrenvoll, konnte aber doch nur mit Genehmigung der Prieſter ſeine Wirkung thun. — So machte wohl auch Phidias ſeinen olympiſchen Jupiter und ſeine Athena Polias in den Haupſachen, die Rhamnuſiſche Nemeſis vielleicht genau nach allen Einzelnheiten [38], mit Zurathziehung der Prieſter, und der gleiche Fall wird bey Polyklet geweſen ſeyn, als er ſeiner Juno das Scepter mit dem Guckuck, und den Granatapfel in die Hände gab. Auch ſcheint es, zu Phidias Zeit ſeyen noch hin und wieder bey Errichtung von Tempelbildern die Materialien vor der Verarbeitung geweiht worden. Wenigſtens könnte man dieß ſchließen aus dem Umſtand, daß Pauſanias in dem Tempel des olympiſchen Zeus zu Megara noch nach 600 Jahren das Holzwerk aufbewahrt ſah, mit welchem Theokosmos das Tempelbild, das er mit Beyhülfe des Phidias angefangen, hatte vollenden wollen. Durch den peloponneſiſchen Krieg war die Beendigung verhindert worden, und ſo war dieß Zeusbild nur am Kopfe mit Elfenbein und

38) Paus. 1, 33, 2.

Digitized by Google

Gold überzogen, im Uebrigen von Thon und Gyps [39]).

Solche Beſchränkung war aber für die Kunſt auch deßhalb drückend, weil ſo die meiſten Götterbilder nur auf ausdrückliche Beſtellung gemacht werden konnten. Von Phidias an ward dagegen die Freyheit immer allgemeiner, Götterbilder nach eigenen Ideen zu fertigen, und dann erſt zum Verkauf auszuſtellen. Die ſchöne Pallas des Phidias, welche die Lemnier kauften, iſt das erſte Beyſpiel davon, das ſich in den Angaben der Alten findet, und war auch wohl im Alterthum wenigſtens eines der erſten. Nun erſt konnten die Künſtler ganz nach den Eingebungen ihres Genius arbeiten, und das weite Feld eigener und fremder Dichtungen ſtand ihnen zur Ausbeute geöffnet. Es war ihnen nun überlaſſen, die Charaktere und Attribute ihrer Götterbilder ſelbſt zu beſtimmen; und jede Abweichung, die ſie ſich von den herkömmlichen hieratiſchen Darſtellungen erlaubten, konnte der Duldung und Billigung gewiß ſeyn, wenn ſie nur glücklich gedacht und ausgeführt war. So geſchah es, daß nun manche Göttercharaktere

39) Paus. 1, 40, 3.

ganz anders von der Kunſt gefaßt wurden, als in der früheren Zeit ihres religiöſen Dienſtes, und wenn die älteren religiöſen Denkmäler ſich alle bedeutſam an die heiligen Mythen anſchließen, ſo findet ſich in den ſpäteren ſehr vieles, was nur aus der Volkspoeſie oder aus der Phantaſie der Künſtler hervorgegangen, und keineswegs im religiöſen Sinne gedacht war [40]. Dieß that aber ſelbſt dem religiöſen Gebrauch ſolcher Werke keinen Eintrag, da die zunehmende Verehrung der Kunſt leicht über jede Verletzung altheiliger Typen hinwegſehen ließ. Die Erzählung von der Venus, welche des Phidias Schüler Agorakritos im Wettſtreit mit Alkamenes verfertigt, und aus Aerger, daß die Athener nicht ihm den Preis zuerkannt, zur Nemeſis umgetauft und nach Rhamnus verkauft haben ſoll [41], iſt zwar, als Thatſache betrachtet, nicht ſehr glaubwürdig; aber ſchon die Möglichkeit, daß eine ſolche Sage erfunden werden konnte, beweiſt, mit welcher Freyheit die Künſtler der guten Zeit in Bildung der Götter

---

40) S. Creuzer Symb. 1. S. 381 ff.

41) Plin. 36. c. 5, 3. Vergl. Zoega's Abhandlungen II. Tyche und Nemeſis. Beylage S. 56 ff.

Digitized by Google

und in Benennung ihrer Kunſterzeugniſſe zu Werk gegangen. Denn an ein Umändern der Statue war wohl nicht zu denken. Nimmt man das Werk nur als Allegorie, wie Winckelmann [42]) gethan, ſo wäre es allerdings unmöglich geweſen, die ſinnbildliche Bedeutung von der Aphrodite auf die Nemeſis überzutragen; war es aber Symbol der Venus, ſtellte es die Idee dieſer Gottheit vollkommen durch Charakter dar, ſo müßte der Künſtler nur nachweiſen, daß die Idee der Venus mit der der Nemeſis verwandt oder eins ſey, um ſein Gebilde nach der letztern benennen zu dürfen. Ein anderes weltbekanntes Beyſpiel dieſer Freyheit gab Praxiteles, als er zwey Venusſtatuen zugleich machte, und dann die bekleidete an die Koer, die unbekleidete an die Knidier verkaufte. Es war dieß aber zu ſeiner Zeit ohne Zweifel ſchon etwas Gewöhnliches [43]).

Die Hauptveranlaſſung dieſer Unabhängigkeit lag in der zunehmenden Anzahl der Künſtler. In

42) G. d. K. B. 9. K. 2. §. 16. 17. Anm. 245. 246.

43) In ſpätern Zeiten ſcheint man förmlichen Handel mit Götterbildern getrieben zu haben. Vergl. Philostrat. Vit. Apoll. Tyan. 5, 7.

Digitized by Google

Athen verſammelten ſich während der Demagogie des Perikles eine große Menge von Künſtlern aus allen Gegenden, denn der Bau des Parthenon und der Propyläen forderte die Thätigkeit vieler Hände. Sie übten ſich unter der Leitung des Phidias, und bildeten die attiſche Werkſtatt, deren Ruhm von nun an jeder andern unerreichbar blieb. Aber auch als Perikles ſeine großen Unternehmungen vollendet hatte, wollte dieſe ganze Menge fortwährend ſich beſchäftigen, und ſo wählten ſie ſelbſt Gegenſtände, deren glückliche Ausführung ihnen Ruhm und Gewinn bringen mußte, da die Liebhaberey des griechiſchen Volks für ſchöne Bildwerke aufs höchſte geſtiegen war. Denn alle Städte wetteiferten, einander im Beſitz vorzüglicher Kunſtwerke zu übertreffen; die öffentlichen Kaſſen verwendeten große Summen auf deren Ankauf, und einzelne reiche Bürger rechneten es ſich zur Ehre, auf ihre Koſten öffentliche Plätze durch Kunſtwerke zu ſchmücken [44].

So ſtand es nun den Künſtlern völlig frey, ihrer Neigung zu folgen, und ſolche Ideen dar-

---

44) Vergl. Jakobs über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Kunſtwerken.

zuſtellen, die ihrer Sinnesart am meiſten zuſagten. Nicht jeder fühlte ſich durch die heiligen Mythen oder die Geſänge der Rhapſoden von den Thaten der Götter und Helden angeſprochen und begeiſtert; und die Griechen fanden in ihrem eigenen Leben Stoff genug zur künſtleriſchen Darſtellung. So wurden nun auſſer den Bildniſſen gekrönter Kämpfer und anderer berühmten Perſonen, die unſtreitig nach wie vor in großer Anzahl entſtanden, auch anziehende Charaktere aus dem gewöhnlichen Leben, ſelbſt aus ſeiner niedern Sphäre, in bedeutenden, der Natur abgelauſchten Momenten, Gegenſtände der Bildnerey, an denen die ſchauluſtige und kunſtgebildete Menge ſich eben ſo bewundernd ergötzte, als ſie die heiligen Bilder der Götter anſtaunte und verehrte 45). Natürlich trat hier die Eigenthümlichkeit jedes Künſtlers, die Richtung ſeiner Ideen, der Grad ſeiner Auffaſſungsgabe, und der feine Sinn in der Ausführung,

---

45) Signa profana und sacra bey Cic. Verr. IV. init. Die Kanephoren des Polyklet, obgleich ſie im Sacrarium des Hejus ſtanden, waren nicht sacra, aber der Cupido des Praxiteles und der Herkules des Myron. Vid. ibid. c. 8.

Digitized by Google

unterſcheidend hervor. So verdankte Styppax aus Cypern ſeinen Künſtlerruhm einem einzigen Erzbild, in welchem er einen Sklaven des Perikles in voller Anſtrengung ein Feuer anblaſend dargeſtellt hatte [46]. Offenbar war hier nicht die Porträtähnlichkeit des Bildes, ſondern die glücklich ergriffene Handlung der Grund ſeiner Berühmtheit. Denſelben Gegenſtand führte Lycius, Sohn des Myron, aus [47]; und von dieſer Art waren viele der geprieſenſten Darſtellungen der erſten Künſtler, namentlich eines Polyklet, Myron und Praxiteles. Ja man könnte muthmaßen, daß die Vorliebe für ſolche Darſtellungen hauptſächlich von Polyklet ausgegangen, unter deſſen Werken gerade die berühmteren von Plinius genannten zu dieſer Klaſſe gehören. Wie bey uns mit Gemälden geſchieht, wurden ſie mit

---

46) Plin. 36. s. 19, n. 21.

47) Ibid. n. 17. Vergl. zu Lanzi üb. d. Skulpt. d. A. S. 86. Dem Lycius geſchähe doch vielleicht Unrecht, wenn man ſein Werk nur für eine geiſtreiche Copie von dem des Stipax halten wollte. Der Gegenſtand ließ ſich ja auf ſehr verſchiedene Weiſe faſſen. Auch wiſſen wir nicht, daß der Knabe des Lycius ein Splanchnoptes, exta torrens, geweſen.

Digitized by Google

Namen bezeichnet, die zuweilen auch nur von Nebendingen hergenommen waren. So kannte jedermann den feueranblaſenden Knaben des Styppax unter dem Namen Splanchnoptes. Der Daryphorus aber und Diadumenos und die Aſtragalizonten Polyklets waren eben ſo berühmt als ſeine argiviſche Hära, und ein flüchtiger Ueberblick über die von Plinius aufgezählten Erz- und Marmorwerke griechiſcher Meiſter läßt erkennen, wie häufig Werke dieſer Art gefertigt und wie hoch ſie geſchätzt wurden [48]). Es iſt aber auch begreiflich, daß gerade die Bearbeitung ſolcher Gegenſtände höchſt vortheilhaft für das Studium der Natur in allen Beziehungen ſeyn mußte, da Lebendigkeit allein dieſen Darſtellungen Werth und Reiz

48) So wollte Zoega (Bemerkungen über Visconti's Muſ. Pio-Clement. in Welckers Zeitſchr. H. 2. S. 312.) den Sauroktonos des Praxiteles nicht für einen Apoll halten, und ſagt, vielleicht mit Unrecht in Beziehung auf dieſe Statue, gewiß aber mit vollem Recht im Uebrigen: „Es „ſcheint vielmehr ein Scherz, wie ſo viele andere Vorſtel- „lungen von Kindern und Jünglingen, welche ein uns „völlig unbekannter Zufall veranlaßt haben könnte. Viele „Statuen von dieſer Natur arbeiteten die alten Künſtler, „wie es ſcheint, aus bloßer Laune, und es iſt ſehr wahr- „ſcheinlich, daß viele Werke, denen unſre Archäologen er- „habene Namen gegeben haben, zu dieſer Klaſſe gehören.

Digitized by Google

ertheilte. Denn die höchſte Forderung, die man an ein ſolches Werk machen konnte, war vollkommene Auffaſſung des Lebens in einer ſchönen künſtleriſchen Idee. Wurde es entweder vom Anfang an, oder erſt ſpäter, zur Auszierung eines öffentlichen Platzes beſtimmt, wie z. B. der Periboëtos des Praxiteles in der Dreyfußſtraße zu Athen ſtand, ſo konnten die Beſchauer, auſſer dem allgemeinen Genuß, den jedes vortreffliche Kunſtwerk, welches Inhalts es ſey, gewähren ſoll, noch mit Recht verlangen, daß es in ſchönem Verhältniß mit ſeinen Umgebungen ſtehe. In dieſer Abſicht wurden auch oft nur Figuren gebildet, wie ſie der Raum forderte, ohne Rückſicht auf Bedeutung. So erwähnt Pauſanias der Reiterſtatuen, welche am Aufgang zur Akropolis vor

---

„Namentlich machte Praxiteles nach der Erzählung des „Plinius viele Statuen, die nichts anderes vorſtellten, als „Sitten oder augenblickliche Effekte, oder was man heutiges „Tags Akademiefiguren nennen würde; und es iſt etwas „Leichtes, einen ἀποξυόμενος für einen Tydeus zu „erklären, οἰνοφόρος für einen Ganymed, die στέ- „φουσα für eine Viktoria oder Prieſterin, die betrübte „Matrone für eine Ceres, die luſtige Buhlerin für eine „Venus, die κατάγουσα für eine Here Gamelia u. ſ. w."

den Propyläen ſtanden, mit den Worten: „was die Reiterſtatüen betrifft, ſo kann ich nicht mit Beſtimmtheit ſagen, ob es die Söhne des Xeno⸗phon, oder ob ſie ſonſt zur Zierde verfertigt ſind“ 49) — und ſein Urtheil beweiſt, daß letz⸗teres etwas Gewöhnliches war.

Dieſe Reiterſtatuen führen uns zu Phidias zurück. Es wäre möglich, daß wir dieſelben noch beſäßen in den beyden koloſſalen Roſſebändigern auf Mont⸗Cavallo. Ohne Zweifel müſſen die, welcher Pauſanias erwähnt, von koloſſaler Größe geweſen ſeyn, wenn ſie mit den majeſtätiſchen Propyläen in gutem Ebenmaaße ſtehen ſollten. Auch ſagt eine Nachricht, daß die Koloſſe des Monte⸗Cavallo ehemals vor den Bädern des Conſtantin, und in früherer Zeit vor dem Par⸗thenon zu Athen geſehen wurden 50). Man hat

---

49) Paus. 1, 22, 4. τὰς μὲν οὖν εἰκόνας τῶν ἱππέων οὐκ ἔχω σαφῶς εἰπεῖν, εἴτε οἱ παῖδές εἰσιν οἱ Ξενοφῶντος, εἴτε ἄλλως ἐς εὐπρέπειαν πεποιημέναι.

50) S. Böttiger Anmerkung zum Tageb. der Fr. v. d. Recke Th. 2. S. 57. Pietro Vivenzio di Nola Lettera sopra i Colossi del Quirinale. Rom 1809.

beyde, die durch ihre Inſchriften der eine dem Phidias, der andere dem Praxiteles zugeſchrieben ſind, ehemals auf den Alexander gedeutet, der den Bucephalus bändige, nachher aber Dioskuren, und zwar den des Phidias Kaſtor genannt [51]). Beyden kann der Ruhm, daß ſie wirklich den genannten Meiſtern ihre Entſtehung verdanken, wohl nicht mehr beſtritten werden [52]). Der Koloß des Phidias iſt ein eben ſo unſchätzbares Denkmal der Größe dieſes Künſtlers, als die Arbeiten vom Parthenon. In dieſer Figur herrſcht eine Großheit der Verhältniſſe, eine Kraft und Gewalt der Glieder, eine Lebendigkeit der Bewegung, und doch ſolche Anſpruchloſigkeit und natürliche Einfachheit, daß die geprieſenſten Werke, der Fechter des Agaſias und der Torſo, der farneſiſche Herkules und Laokoon, dagegen zurückſtehen müſſen. Ueberall das Sichere, Mächtige der Formen, von dem edlen Sinn des Künſt-

51) Gryllos und Diodoros, die Söhne des Xenophon, wurden auch Dioskuren genannt. Diog. Laërt. Vit. Xenoph. 8.

52) S. die Anm. der Herausgg. zu Winckelm. G. d. K. B. 8. n. 519. B. 9. n. 267. 477. S. 153 ff.

lers aus gründlicher Wiſſenſchaft erzeugt, und das Ganze, wie der kleinſte Theil, iſt durchdrungen von einer Individualität des Lebens, welche den Beſchauer ſo ergreift, daß er ein athmendes Weſen der Natur zu ſehen glaubt. Es iſt in dem Geſichte nichts vorzüglich Edles; die Stirn liegt rückwärts, die Naſe iſt nicht regelmäßig gebildet und ſcheint etwas eingedrückt, die Augenbraunen wölben ſich nicht in reinen Bogen über den Augen, und im Ausdruck liegt die Anſtrengung eines gewaltigen muthigen Mannes, um ein wild ſich bäumendes Roß zu bändigen. Auf kurzem Halſe ſitzt der Kopf ziemlich nah an den Schultern, die Geſtalt iſt überhaupt nicht ſchlank oder hochgebildet zu nennen; es iſt ein Mann voll entſchiedener Kraft und Gewandtheit, wenn auch kein jugendlicher Heros, und kein freundlich ſchirmender Dioskur. — Zwiſchen der Blüthe des Phidias und der des Praxiteles liegt ein Zeitraum von 70 bis 80 Jahren. Der Koloß des Phidias war demnach urſprünglich ein ſelbſtändiges Werk, und Praxiteles arbeitete den ſeinigen erſt, als jener an dem Platz aufgeſtellt werden ſollte, wo ihm ein Gegenſtück nothwendig ward [53].

53) Ebendaſ. S. 155.

Uebrigens ſcheint die Stellung dieſes Koloſſes eine Lieblingsſtellung des Phidias und ſeiner Schule geworden zu ſeyn; denn man erkennt ſie nicht nur an einer Figur in dem weſtlichen Giebelfelde des Parthenon [54]), ſondern auch mehr oder weniger verändert an den kämpfenden Helden der Reliefs von Phigalia, und es äußert ſich hier ſchon der mächtige Einfluß, den ein ſchöpferiſcher Geiſt auf alle ihm nachfolgenden Talente unwiderſtehlich und unbewußt ausübt. Einer nackten koloſſalen Statue von Phidias wird bey Plinius gedacht [55]), jedoch unter ſeinen Werken aus Erz, ſonſt könnte man dieſe für unſern Koloß halten.

Nur eine einzige Bildnißſtatue war von ihm bekannt, ein Knabe, das Haupt mit der Binde umwindend, zu Olympia, wahrſcheinlich ſein Liebling Pantarkes [56]). Man ſagte ſogar, daß ihm Götter beſſer gelungen als Menſchen [57]), vielleicht

54) S. die Abbildungen bey Stuart Antiquities of Athens. Tom. IV. — The Elgin Marbles pl. 5. 6.

55) Plin. 34, c. 8. s. 19, 1.

56) Paus. 6, 4, 3. cf. 6, 10, 2.

57) Quintil. Institut. oratt. 12, 10. Phidias tamen Diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur.

Digitized by Google

darum, weil er dieſen überall zu viel Großheit und Stärke gegeben. So mächtig herrſchte in ihm die Idee.

Unter den Künſtlern, welche zu Epheſus mit Phidias und Polyklet in Bildung einer Amazone ſtritten, erhielt Kteſilaus den nächſten Preis nach Phidias. Plinius meldet auch, daß ein Bildniß des Perikles von ihm verfertigt worden — (vielleicht war es daſſelbe, welches auf der Akropolis ſtand 58)) — und macht dabey die Bemerkung: „es ſey wunderbar an dieſer Kunſt, daß ſie edle Menſchen noch edler gemacht“ 59). Dieß hat Winckelmann 60) auf Kteſilaus bezogen, und gefolgert: es ſey dieſem Meiſter eigenthümlich geweſen, den Adel der menſchlichen Natur in ſeinen Werken zu erhöhen. Offenbar ſind aber die

68) Paus. 1, 28, 2.

69) Plin. 34, s. 19, 14. Olympium Periclem dignum cognomine. Mirumque in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit.

60) G. d. K. B. 9. K. 2. §. 32 ff. Tratt. prel. K. 4. §. 109 ff.

Worte des Plinius nur in allgemeiner Beziehung zu nehmen, und ſcheinen eine gelegenheitliche Bemerkung aus einer von den Schriften, woraus Plinius ſeine Angaben über bildende Kunſt zuſammengetragen. Mithin kann daraus nichts auf den Styl des Kteſilaus geſchloſſen werden, und wenn dieſe Sentenz, auf die ganze griechiſche Kunſt angewendet, allerdings vollkommen wahr iſt, wenn wir auch berechtigt ſind, zu glauben, daß die Amazone des Kteſilaus in einem ſehr edlen Style gedacht und ausgeführt war, da ſie den Werken der erſten Meiſter an die Seite geſtellt wurde, — ſo folgt daraus noch immer nicht, daß er jeden Charakter, den er als vortrefflicher Meiſter dargeſtellt, aus dem Kreiſe des Hohen und Edlen genommen, und daß es ihm weder möglich noch erlaubt geweſen, auch die gemeinere Natur nach Erforderniß der Idee zum Vorbild gewiſſer Charaktere zu wählen. Da Winckelmann von der entgegengeſetzten Annahme ausgieng, ſo konnte er die berühmte Figur des ſogenannten ſterbenden Fechters im capitoliniſchen Muſeum nicht als Kopie eines Werks des Kteſilaus anerkennen, obgleich auf ſie vollkommen die Worte des Plinius paſſen, welcher ſagt: „Kteſilaus bildete

Digitized by Google

einen verwundeten Sterbenden, in welchem man erkennen konnte, wie viel noch Leben in ihm übrig ſey.“ Wir erfahren nicht, wer dieſer Sterbende geweſen, ob ein Held oder Feldherr oder Soldat, ob die Züge einer bekannten Perſon, oder die bloße Idee zum Grunde gelegen — dieß alles übergeht Plinius; nur das Hauptverdienſt giebt er an: die lebendige Darſtellung des Augenblicks, wo die Seele unter Schmerzen ſich vom Körper ſcheidet, wo der letzte Hauch des Lebens auf den Lippen ſchwebt, und allmählich Sinne und Bewußtſeyn in bangem Todesſchauer ſchwinden. Und wer hat den ſterbenden Fechter je geſehen, der dieſen Ausdruck nicht in größter Vollkommenheit erreicht fand? Die Wahrheit der Stellung, in der man ein leiſes Zucken aller Glieder zu fühlen glaubt, die Schwäche, in welcher das Haupt ſchon ſeitwärts herabgeſunken iſt und die Lippen ſich geöffnet haben, die letzte Anſtrengung in den Armen, ſich noch aufrecht zu halten, der Todeskampf in der gekrausten Stirn und den emporgeſträubten Haaren — welcher Meiſter wird das alles poetiſcher auffaſſen und ergreifender darſtellen? Nichts Unangenehmes oder Schreckliches ſpricht aus dieſem Verwundeten; der Ausdruck iſt edel, und doch

Digitized by Google

ſo treu und wahr und lebendig, daß jeder Beſchauer bewegt wird und mitfühlt. Zudem verräth das Werk eine große Wiſſenſchaft der Zeichnung, und einige Ungleichheit der Ausführung [61]) iſt wohl nur auf Rechnung des Kopiſten zu ſetzen. — Aber der Charakter dieſer Figur iſt der eines gemeinen kräftigen Menſchen, der ein arbeitſames Leben geführt, wie die Falten und Schwielen an Händen und Füßen beweiſen, — das Geſicht trägt unedle Züge, ein dicker Strick liegt um den Hals, und endlich hat dieſer Mann keinen Bart, ſondern nur einen Schnauzbart, welcher bey den Griechen nie gewöhnlich war. In ſolcher Tracht einen Griechen vorzuſtellen, hat wohl kein griechiſcher Künſtler unternommen, und Polyphontes, der Herold des Königs Lajus von Theben, oder Anthemokritus, der Herold des Perikles, den die Megarenſer ermordet, würde wohl ganz anders gebildet worden ſeyn. Und doch iſt das Werk des griechiſchen Meiſels würdig, und es iſt ſchwer, ihm einen andern Platz in der Geſchichte der alten

61) Weßhalb im Musée des Antiques p. Bouillon Cah. 6. das Werk in die Zeit der erſten römiſchen Kaiſer herabgeſetzt wird.

Digitized by Google

Kunſt zu beſtimmen. Die Vermuthung iſt nicht neu, daß dieſer Verwundete ein Barbar am Fuß eines griechiſchen Tropäums ſeyn könnte, und wär' es nicht möglich, daß auch des Kteſilaus Werk zu einem ſolchen gehört hätte? Bey der Verachtung, mit welcher die Griechen auf alle Barbaren herabſahen, unterließen ſie nicht, dieſelben weit unedler zu bilden als Individuen ihrer eigenen Nation. So wird Onatas dem König der barbariſchen Japyger viel geringere Schönheit gegeben haben als dem ſpartaniſchen Helden Phalanth. Nimmt man den Nationalſtolz, welcher fremde Völker herabwürdigt, einmal für zuläſſig — und es bedarf deſſen hier gar nicht, da Kteſilaus vielleicht hiſtoriſch treu arbeiten mußte — ſo verliert unſer Künſtler auch nichts an ſeinem Ruhm, wenn ihm ein Werk beygelegt wird, welches eine Geſtalt in gemeinem Charakter darſtellt, und es läßt ſich denken, daß die Alten, unter denen es berühmt ward, gern über das Unedle hinwegſahen, weil es nothwendig war, und dem Gedanken huldigten, welchen der Künſtler mit ſolcher Lebendigkeit vergegenwärtigt hatte. Wären die Griechen hierin ſo ſtreng geweſen, wie würde Myrons betrunkenes altes Weib und des Praxi-

Digitized by Google

teles lachende Buhlerin Nachſicht gefunden haben? — und doch waren beyde ſo berühmte Werke. Daher iſt auch der Styl im ludoviſiſchen Fechter dem Gegenſtand angemeſſen, ganz der gemeinen Natur getreu, ohne den mindeſten Anſpruch an Veredlung oder Zierlichkeit der Formen.

Zu gleicher Zeit, als die attiſche Bildnerey mit Phidias den höchſten Gipfel erreichte, war auch die äginetiſche Kunſt zur Vollendung gelangt durch Onatas. Nur iſt der Aeginet, welchem nicht das Glück zu Theil wurde, ſo koſtbare Werke zu fertigen, und deſſen Schule bald nach ihm zu Grabe gieng, bey den meiſten alten Schriftſtellern wohl in unverdiente Vergeſſenheit gerathen, da Plinius ihn ganz mit Stillſchweigen übergeht. Pauſanias aber gedenkt ſeiner überall mit hoher Achtung, und ſetzt ihn den attiſchen Meiſtern an die Seite [62]).

Onatas muß etwas früher als Phidias bekannt geworden ſeyn, da er noch als Zeitgenoſſe

62) Paus. 5, 25, 7. S. oben S. 131. Anm. 19. Schelling zu Wagners Ber. S. 168 ff.

des Ageladas und Hegias betrachtet werden konnte, die jedoch beyde den erſten Auftritt des Phidias erlebt zu haben ſcheinen. Als Maler hat er mit Polygnot im Tempel der Minerva Areia zu Platäa gearbeitet [63]), und erſcheint hier ſogleich in Berührung mit Phidias, welcher das Tempelbild verfertigte. Die Errichtung des Tempels ward aus dem Antheil der Platäer an der marathoniſchen Beute beſtritten, daher iſt wahrſcheinlich, daß ſeine Ausſchmückung durch Bildwerk und Malerey ziemlich in einer Zeit vor ſich gegangen. Gemeinſchaftlich mit Kalamis hat Onatas das Weihgeſchenk verfertigt, das nach dem Tode Hierons, Tyrannen von Syrakus (Ol. 78.), für die Siege, die derſelbe in den olympiſchen Spielen erhalten hatte, durch ſeinen Sohn Dinomenes zu Olympia aufgeſtellt ward. Der eherne Wagen, worauf ein Führer ſtand, war von Onatas, die Pferde mit den Knaben von Kalamis [64]). Die Aufſchrift nannte den Onatas, Sohn des Mikon [65]), aus Aegina. — Die obenerwähnte

---

63) Paus. 9, 4, 1.

64) Id. 6, 12, 1. 8, 42, 4.

65) Dieſer iſt nicht mit dem Maler Mikon zu verwechſeln, der ein Athener war. Paus. 6, 6, 1.

Ceres zu Phigalia iſt vielleicht eines ſeiner ſpäteren Werke. Bey der Erzählung ihrer Geſchichte gedenkt Pauſanias auch eines Apoll aus Erz, den Onatas für die Pergamener verfertigt, und zählt denſelben unter die ſtaunenswürdigſten Denkmäler, ſowohl in Hinſicht der Größe als der Kunſt; wonach alſo der äginetiſche Meiſter ſelbſt mit Phidias als Koloſſenbildner in die Schranken treten konnte [66]. Auch zu Olympia befand ſich ein Koloß von ſeiner Hand, ein Herkules aus Erz, zehn Ellen hoch, die Keule in der Rechten, in der Linken den Bogen. Dieſer war von den Thaſiern geſtiftet [67]. Ferner ſah man daſelbſt nicht weit vom Zeustempel in einer Gruppe oder Reihe von Statuen die trojaniſchen Helden, im Begriff mit einander zu looſen, wer der Ausforderung Hektors Genüge leiſten ſollte. Sie waren mit Lanzen und Schilden bewaffnet, und ſtanden, neun an der Zahl, wovon aber Nero einen entführt hatte, auf einem Fußgeſtell. Gegenüber ſtand Neſtor, die

---

66) Ein Epigramm rühmt als ſein Werk einen jugendlichen Apoll, welcher vielleicht derſelbe geweſen: Brunck Analect. 2, 14, 30.

67) Paus. 5, 25, 7.

Looſe in einem Helm haltend. Dieß Werk hatte Onatas auf gemeinſchaftlichen Auftrag aller achäiſchen Völker als Weihgeſchenk nach Olympia verfertigt [68]. — Ein Hermes, der gleichfalls in der Altis ſtand, war von ihm und einem andern Künſtler, Kalliteles, gearbeitet, welchen Pauſanias für ſeinen Schüler oder Sohn hält. Dieſer Hermes war ſehr auffallend mit Unterkleid, Chlamys und Helm gebildet, und trug einen Widder unter dem Arm [69]. — Endlich befand ſich auch zu Delphi eine große Statüengruppe, von Onatas vermuthlich in Gemeinſchaft mit einem ſonſt unbekannten Künſtler Kalynthos ausgeführt [70], auf Koſten der Tarentiner, welche ſie für einen über die Peucetier erfochtenen Sieg dem delphiſchen Gott zum Dankopfer brachten. Es waren Krieger zu Fuß und zu Pferd. Neben dem in der Schlacht getödteten König der Japyger, Opis, dem Bundesgenoſſen der Peucetier, ſtanden der Heros Taras und der Lacedämonier Phalanth mit dem

68) Paus. 5, 25, 5.

69) Id. 5, 27, 5.

70) Id. 10, 13, 3. Die Stelle καὶ Καλύνθου τε ἑστήκασιν ἔργα iſt wohl verdorben.

Digitized by Google

Delphin, der ihn aus einem Schiffbruch wunderbar gerettet haben ſollte [71]).

Leider finden wir nicht eine Bemerkung über den eigenthümlichen Styl des Onatas, woraus man vielleicht auf die Weiſe der äginetiſchen Schule zu Phidias Zeit einen Schluß ziehen könnte, und es ſteht dahin, ob wir durch Vergleichung der entdeckten äginetiſchen Bildwerke mit anderen, bis jetzt vielleicht unerkannt gebliebenen, einige Aufklärung darüber erhalten werden. Dem Standpunkt der Kunſt zu Folge mußte jetzt der Unterſchied der Schulen, wenn auch früher noch ſo entgegengeſetzt, nur an feinen Abſtufungen kenntlich ſeyn. Da jede Mangelhaftigkeit der alten Syſteme beſiegt, und in allen Theilen der Kunſt vollkommene Meiſterſchaft errungen war, ſo trugen die vortrefflichen Werke jener Zeit das Gepräge der freyſten Originalität, und konnten nur unmerklich die Spuren älterer Kunſtübung verrathen. Es würde mithin auch die Kunſt der Aegineten, wenn ſie nicht zerſtört worden wäre, durch Onatas einen ganz andern Charakter erhalten haben. Die Werke der großen Meiſter ſelbſt aber

71) Vergl. Creutzer Symb. 2, 396.

mußten, gegen einander verglichen, ein höchſt mannichfaltiges Gemälde der verſchiedenen Eigenthümlichkeit ſchöpferiſcher Genien darbieten.

In ausgezeichneter Eigenthümlichkeit erſcheint Kalamis. Hatte Phidias ſeine Kunſt faſt allein den Göttern geweiht, ſo war Kalamis einſtimmig vom ganzen Alterthum als Pferdebildner geprieſen [72]. Dabey ein umfaſſender Kunſtgeiſt, denn er ſchuf Koloſſe, goß in Erz, hieb in Marmor, bildete in Gold und Elfenbein, und arbeitete vortreffliche Gefäße aus Silber [73]. Seinen Geſtalten war eine gewiſſe Härte eigen, welche die Mitte hielt zwiſchen der Strenge des Kanachos und der größeren Weichheit des Myron [74]. Sie konnte jedoch nur von der Schärfe der Ausführung, nicht von der unvollkommenen Wiſſenſchaft

---

72) Plin. 34. s. 19, 11. Propert. Eleg. 3, 7. v. 10. Ovid. ex Ponto epp. 4, 1: v. 33.

73) Caelatura. Plin. 33, 12. s. 55. — l. 34, 7, s. 18. l. 36, 5. n. 10.

74) Cic. de clar. oratt. 18. Quintil. Institutt. oratt. 12, 10.

herrühren, und ſich recht wohl zu der Leichtigkeit und Anmuth [75]) geſellen, die aus der freyen und feinſinnigen Auffaſſung der Idee hervorgieng. Leichte Auffaſſungsgabe, ein ſcharfer und ſicherer Blick in Ergreifung des natürlichen Charakters und Lebens, und eine weniger reflektirende als unbewußt fühlende Thätigkeit in der Darſtellung, waren ſonach vielleicht die Grundzüge der Eigenthümlichkeit dieſes Meiſters, und wir dürfen uns ſeine Werke ohne Zweifel nicht bloß als anmuthig und wie mühelos entſtanden, ſondern auch höchſt lebendig denken, da es eben der Enthuſiasmus für Lebendigkeit iſt, den ſeine natürliche Neigung zur Thierbildnerey vorausſetzt.

Von ſeinem Antheil an dem Weihgeſchenk des Hieron war oben die Rede. Sonſt wird keiner Biga oder Quadriga von ſeiner Hand namentlich erwähnt; er mußte aber damals, als er mit Onatas arbeitete, ſchon ſeinen Ruf in Darſtellung der Pferde begründet haben, da er einem ſo tüchtigen Meiſter an die Seite treten durfte. Auch ſollte

75) Dieſe rühmt von ſeinen Werken Dyonys. Halicarn. in Isocr. — τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος —.

er die ehernen Knabenſtatuen verfertigt haben, die an der Mauer der Altis zu Olympia als ein Weihgeſchenk der Agrigentiner angebracht waren [76]. — Er hat aber auch in der 88ſten Olympiade gearbeitet, denn vor dem Tempel des Apollo Patroos zu Athen ſtand ein Apollon Alexikakos von ſeiner Hand, welchen die Athenienſer, zum Dank für die Befreyung von der im zweyten Jahre des peloponneſiſchen Kriegs eingebrochenen Peſt, aufgeſtellt hatten [77]. Wie er den helfenden und heilenden Gott gebildet, iſt unbekannt; und gegen die Vermuthung, daß der Apoll von Belvedere dieſem Alexikakos nachgebildet ſey, laſſen ſich ſehr triftige Einwendungen machen. Auch eine Venus war von ihm zu Athen [78]; die größte Bewunderung aber zollt Lucian ſeiner Soſandra, die auf der Akropolis ſtand, wegen des Charakters keuſcher Züchtigkeit, den er ihr gegeben, des Ausdrucks von leichtem unmerklichem Lächeln, und der Leichtigkeit und Zierlichkeit ihres Gewandes [79]. Wir

76) Paus. 5, 25, 2.

77) Paus. 1, 3, 3.

78) Id. 1, 23, 2.

79) Imagines c. 6.

haben keine Nachricht über das Vaterland dieſes Künſtlers; doch könnte aus den angeführten Werken geſchloſſen werden, daß er zu Athen gearbeitet. Auch war zu Olympia eine Viktoria, die er für die Mantineer nach dem Holzbild der ungeflügelten Nike zu Athen gemacht hatte [80]. Den Tempel des Aeſkulap zu Sicyon ſchmückte er mit einem Bild dieſes Gottes aus Gold und Elfenbein. Es war bartlos, und trug in der einen Hand ein Scepter, in der andern die Frucht der zahmen Fichte [81]. Für die Stadt Tanagra, welche Hermes einſt von einer Seuche befreyt, indem er einen Widder um ihre Mauern getragen, verfertigte er deſſen Statue mit dem Widder auf den Schultern [82]. Im Tempel des Dionyſos daſelbſt war das Tempelbild aus pariſchem Marmor von ſeiner Hand, und wahrſcheinlich auch der Triton, der als Denkmal der heiligen Sage gezeigt ward, daß einſt ein Triton die Tanagräer beunruhigt, und von einem Einwohner oder von Bacchus ſelbſt mit einem Beil enthauptet worden

80) Paus. 6, 26, 5.

81) Id. 2, 10, 3.

82) Id. 9, 22, 2.

ſey. Deßhalb war das Ungeheuer auch ohne Kopf gebildet [83]. Theben bewahrte ein Bild des Zeus Ammon, welches Kalamis verfertigt und Pindar geſtiftet hatte [84]. Unter den Weihgeſchenken zu Delphi war das Bild der Hermione, Tochter des Menelaus, von den Lacedämoniern aufgeſtellt, ein Werk des Kalamis [85]. Endlich beſaß die thraciſche Stadt Apollonia von ihm einen Koloß des Apoll, welchen Lukullus entführte und auf das Kapitol brachte. Dieſer ſoll 30 Ellen hoch geweſen ſeyn und 500 Talente gekoſtet haben [86].

Alles, was Kalamis zum ausgezeichneten Künſtler machte, beſaß in noch höherer Vollkommenheit Myron aus Eleutherä, Mitſchüler des Polyklet beym Ageladas, und einer der geprieſenſten Meiſter in der ganzen griechiſchen Kunſt [87].

83) Paus. 9, 20, 4.

84) Id. 9, 16, 1.

85) Id. 10, 16, 2.

86) Strabo VII, pag. 371. ed. Xyl. Plin. 34, 7. s. 18.

87) S. die Charakteriſtik dieſes Künſtlers und ausführl. Anzeige ſeiner Werke in Böttigers Andeut. XXI. Vorleſ.

Digitized by Google

Seine Silbergefäße waren eben ſo berühmt als ſeine drey Koloſſe des Zeus, des Herkules und der Minerva, die auf einer Baſis ſtanden im Häräum zu Samos. Er umfaßte das Leben der Menſchen und Thiere, und der Enthuſiasmus für die Lebendigkeit war bey ihm zu ſolcher Höhe geſtiegen, daß er ſelbſt an die Stelle der Begeiſterung trat. Myron beſaß, wie kein Anderer, den ſchnellen Blick, welcher nicht allein jede Geſtalt der Natur in ihrem eigenthümlichen Charakter richtig aufzufaſſen, ſondern ſelbſt den blitzſchnell vorüberfliegenden Moment zu ergreifen vermag, und eine Stärke der Einbildungskraft, welche die Erſcheinungen der Natur unauslöſchlich bewahrte und in die Darſtellung übertrug. Nicht die Hoheit des Charakters ſprach aus ſeinen Werken, wie bey Phidias, nicht die Gewalt des Ausdrucks, wie bey Kteſilaus, ja das Alterthum wirft ihm vor, daß er die Empfindungen der Seele nicht angezeigt [88] — aber das animaliſche Leben in den leiſeſten,

88) Es verſteht ſich, daß dieſer Vorwurf nur ſo leiſe zu nehmen ſey, wie ſich bey einem ſo großen Meiſter geziemt. Sein Satyr, der mit Verwunderung die Doppelflöte betrachtete, muß ein Meiſterſtück des Ausdrucks geweſen ſeyn.

flüchtigſten Vibrationen wußte er nachzubilden, gleichſam die Natur ſelbſt zum Wettkampf heraus⸗fordernd. Darum gelang ihm, wenn die Idee der Göttlichkeit ihn begeiſterte, vorzüglich der Cha⸗rakter phyſiſcher Stärke in Herkules, und des ſchwelgenden Sinnenlebens, wo Geiſt und Seele ſich nur betäubt und verſchwommen in höchſter Sinnenluſt offenbart, in Bacchus [89]. Am vor⸗trefflichſten aber und unerreichbar war er, wo das Geiſtige in der höchſten Anſtrengung körperlicher Bewegung ganz untergeht und der Organismus im ſchnellſten Umſchwung aller Thätigkeiten er⸗ſcheint. So ſteht ſein Diskuswerfer, zuſammen⸗gebeugt, den Diskus abzuſchleudern, im Ausholen nach ihm zurückblickend und wie leiſe mit dem Kniee wankend, als werde er gleich nach dem Wurfe ſich wieder aufrichten [90]. Seinem Läufer, dem Bilde des berühmten Ladas, ſaß der Athem

---

89) Paus. 9, 30, 1. zählt das Bild dieſes Gottes auf dem Helikon, welches Sylla der Stadt Orchomenos in Böotien weggenommen und dort aufgeſtellt hatte, unter die ſehens⸗würdigſten von Myrons Werken.

90) Lucian. Philopseud. c. 18. Winckelm. G. d. K. B. 9. Anm. 369. 375.

auf den Lippen, und er ſchien in Windesſchnelle das Ziel zu erreichen. Vielleicht war dieſes Schweben der Bewegung zwiſchen dem vergangenen und folgenden Augenblick, wo That und Wille vereint in jedem Gliede ſich kund thun, auch ein Hauptverdienſt des berühmten Perſeus auf der Akropolis zu Athen, welcher die Meduſa tödtend von Myron gebildet war [91].

Den ſogenannten borgheſiſchen Fechter könnte man für ein Werk des Myron halten, wenn er nicht mit dem Namen des Agaſias bezeichnet wäre. Hier iſt nicht bloß die kunſtvolle Stellung, wie in den übrig gebliebenen Kopien des Diskuswerfers, ſondern das Einzelne des Muskelſpiels aufs Lebendigſte dargeſtellt. Die zuſammengeſetzte Bewegung dieſes gegen einen höhern Streiter mit Schild und Wurfſpieß Ankämpfenden iſt höchſt wahr und ergreifend. Lautrufend wendet er den Schild, zielt nach dem Feinde, ſchreitet vor und ſchleudert mit angeſtrengtem Arme den Wurfſpieß — alles in demſelben Augenblick [92]; und wir

91) Paus. 1, 23, 8.

92) S. Fr. Sicklers Vermuthung über den borgheſ. Fechter im Morgenbl. 1817. Kunſtbl. n. 9.

ſehen den Vorſatz und das Vollbringen, Urſache und Wirkung, das Geweſene, Gegenwärtige und Künftige, und den muthbeſeelten Mann in der höchſten Anſpannung körperlicher Kraft. Die Bewegung iſt weit heftiger als in dem Koloß des Phidias, denn dieſer iſt der Herrſchaft über ſein Roß gewiß, und nimmt nur ruhig ſeine Stärke zuſammen, um es zu halten, und ſchreitet aus, ihm Platz zu geben — während jener dem übermächtigen Feinde mit Wuth entgegenſtürmt und als der Schwächere ſein Leben aufs Spiel ſetzt. Beyde Geſtalten, nach ihrem Charakter verglichen, geben den Unterſchied zwiſchen Großheit und gewöhnlicher Kraftfülle, und man darf auch vielleicht behaupten, den Unterſchied zwiſchen der Individualität des Myron und Phidias. An dem Koloß ergiebt ſich die Lebendigkeit aus der großartigen Wahrheit der Darſtellung, wenn auch dem Einzelnen keine genaue Bearbeitung gewidmet iſt — an dem Fechter ſpringt ſie hervor aus der ſorgfältigen Ausführung jedes Gliedes, jedes Muskels, jeder Sehne. Dort zeigt ſich die Wiſſenſchaft mehr nach ihrer geiſtigen Gewalt, hier zugleich in ihrem ganzen Umfang.

Die vielen Bildnißſtatuen olympiſcher Sie-

Digitized by Google

ger [93]) und delphiſcher Pankratiaſten, die von unſerm Künſtler verfertigt wurden, ſind als die Vorſtudien zu ſeinen Meiſterwerken anzuſehen. Denn ſtand gleich Myron, wie alle trefflichen Meiſter dieſer Zeit, im Beſitz aller Schätze der Wiſſenſchaft, die dem Künſtler nöthig ſind, ſo blieb es doch gerade für ihn, dem die Wiſſenſchaft beynah zur Idee geworden war, höchſt nothwendig, mit dem individuellſten Leben der Natur ſtets inniger vertraut zu werden.

Wenn Gefühl und Sehnſucht des Schönen im Allgemeinen ſeine Thätigkeit leitete, ſo hat er doch das Anmuthige eben ſo wenig geſucht, als das Erhabene; ſonſt würde er ſeine Kunſt nicht auf Thiere gewandt haben, die beyder unfähig ſind. Sein berühmtes Werk war die Kuh zu Athen, beſungen in einer Menge von Epigrammen, deren Witz hauptſächlich die Lebendigkeit des Werks zum Ziel hat. Man ſieht daraus, daß geiſtreiche, treue und lebenvolle Auffaſſung der Natur [94]) von

---

93) Paus. 6, 2, 1. ibid. 8, 3. ibid. 13, 1. (cf. Paus. 4, 23, 2. 4. 1. 8, 39, 2.)

94) Worin ſonſt hätten die Künſtler ſo viel Aufforderung zu Bildung von Stieren, Kühen, Hunden u. ſ. w. gefunden?

den Alten noch höher geſchätzt ward, als Anmuth und Zierlichkeit der Formen, welche nur da beabſichtigt werden kann, wo der darzuſtellende Charakter es erlaubt oder fordert. Auch hier war es die glückliche Wahl eines vorübergehenden Augenblicks vereint mit der tiefen Kenntniß des Charakters dieſer Thiergattung, durch welche der Meiſter ſo hohe Lebendigkeit erreichte. Auch einen Hund zählt Plinius unter ſeine vortrefflichſten Arbeiten.

Von dem Reichthum der Phantaſie, welcher bey Myron dem tiefen Naturſtudinm zu Hülfe kam, zeugen ſeine Seedrachen. Die Darſtellung ſolcher phantaſtiſchen Weſen kann nur dann wahren innern Werth haben und als wahrhaft poetiſch betrachtet werden, wenn ſie die gleichbedeutenden Charakterzüge verſchiedener Naturgeſtalten ſo innig vereinigt, daß der Beſchauer ſich von der Möglichkeit der Exiſtenz ſo organiſirter Geſchöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen ſeinen Theilen

Myron arbeitete noch mehrere. Vier Stiere von ihm ſtellte Auguſt bey Einweihung des Tempels des palatiniſchen Apoll auf. Phradmon, der mit Phidias zu Epheſus um den Preis gerungen hatte, bildete zwölf Kühe in Erz. S. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 2. §. 5.

harmoniſchen Charakter vor ſich ſieht. Hier gilt es nicht allegoriſche Andeutung, bey der auch wohl das Verſchiedenſte ſich zuſammenfindet, ſondern Einheit des Mannichfaltigen, nicht bloß der Idee, ſondern dem Charakter nach. Daher kann ſolch eine Geſtalt auch nicht durch mühſelige Berechnung zuſammengeſetzt werden — ſie iſt ein Geſchöpf der Phantaſie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft — aber die Phantaſie darf nicht in leeren Träumen ſpielen, ſie muß genährt ſeyn von Erkenntniß und Anſchauung aller lebendigen Dinge. Die Kunſt der Hellenen hat ein großes Reich phantaſtiſcher Weſen geſchaffen, ohne je ſich in Aberwitz zu verlieren, weil ſie bey aller Keckheit doch ſtets den Charakteren der Natur getreu blieb. So wenig ſie ſich ſcheute, ſelbſt einige ihrer Heroen mit den verunſtalteten Ohren der Pankratiaſten zu bilden, weil dieſe Verunſtaltung höchſt charakteriſtiſch war, ſo wenig hat ſie es für unedel gehalten, die menſchliche Form zur Thierheit zu erniedrigen, wo das ſinnlich fröhliche Leben im Gefolge des Bacchus und in dem immer bewegten Reich des Oceanus geſchildert werden ſollte. Die Thierwelt dagegen hat ſie veredelt, wo ihr Charakter für die Würde der mythiſchen Darſtellungen

nicht genügte, durch Vereinigung des Edleren mit dem Unedlen, wie in den Seepferden, Seetigern u. ſ. w. Dieß alles aber geſchah mit klarem Bewußtſeyn, und mit einer ſolchen Verſtändniß des Charakters, der in jedem Geſchöpfe waltet, und der Bedeutung aller ſeiner Glieder, welche nur ein vorausgegangenes treues und tiefes Studium geben konnte. Und eben, weil der reine Künſtlerſinn nur das Schöne der Natur, auch in ihren niedrigeren Regionen erfaßt, giengen ſolche Schöpfungen ihrer Kunſt niemals bis ins Häßliche; ſie bildeten Drachen und Ungeheuer, aber keine Scheuſale.

Beſaß irgend ein Meiſter dieſer Zeit in hohem Grade Stimmung und Gabe zur Schöpfung ſolcher Phantaſiegebilde, ſo war es Myron, deſſen zahlreiche mannichfaltige Werke zugleich Zeugniß geben von der Schnelligkeit, womit er die Geſtalten ſeiner Phantaſie ins Daſeyn rief [95]).

Eine Sonderbarkeit ward an dieſem ausgezeichneten Genius gerügt, ſeine Anhänglichkeit an die alte Sitte in Bearbeitung der Haare. Er

95) Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus. Plin. 34. s. 19, 3.

bildete ſie noch eben ſo reihenweiſe in kleine Löck-chen gelegt, wie die früheren Meiſter, welches auch an einer Kopie des Diskobolus, dem ſoge-nannten fallenden Fechter im capitoliniſchen Mu-ſeum, bemerkbar iſt [96]).

Das Verdienſt, in Behandlung der Haare zuerſt von der alten Weiſe ſich entfernt und der Natur genähert zu haben, ſchreibt Plinius dem Pythagoras aus Rhegium zu, welcher von Klearchus aus Rhegium unterrichtet [97]) und der glückliche Nebenbuhler des Myron war [98]). — In ſo fern Pythagoras unter die frühſten Meiſter dieſer Zeit gerechnet werden kann, mag jene An-gabe im Allgemeinen nicht ungegründet ſeyn. Die Haare an den Werken des Phidias, wenn ſie auch

---

96) Man könnte auch hierher rechnen, daß er das Bild der Hekate zu Aegina nach alter Weiſe aus Holz ge-ſchnitzt (Paus. 2, 30, 2), wenn dieß nicht in religiöſen Beſtimmungen ſeinen Grund hatte.

97) S. oben S. 211 Anm. 47.

98) Plin. 34. s. 19, 4. Er iſt zu unterſcheiden von Py-thagoras aus Samos, den Plin. gleich darauf anführt. Die Berichtigung der Stelle ſ. Heyne opusc. acad. 5, 371. Schr. der deutſchen Geſellſch. in Gött. 1, 255. Becks Grundriß der Archäol. S. 81.

Digitized by Google

nicht völlig die Weichheit haben, die an den ſpäteren ſichtbar iſt, tragen keine Spur der unnatürlichen früheren Weiſe. — Das Lob, zuerſt Nerven und Adern ausgedrückt zu haben, ſagt vielleicht nur, Pythagoras habe ſie mit vorzüglicher Weichheit und Natürlichkeit bearbeitet. —

Auf ſein tiefes Naturſtudium und auf die Lebendigkeit ſeiner Werke läßt ſich daraus ſchließen, daß er mit Myron gewetteifert und den Sieg über ihn errungen in Bildung von Pankratiaſtenſtatuen. Auch ihn ſcheinen Bildniſſe der Sieger in den heiligen Spielen am meiſten beſchäftigt zu haben, — unter den Siegerſtatuen zu Olympia, welche Pauſanias nennt, finden ſich eben ſo viele Werke von ſeiner als von Myrons Hand [99].

In der Eigenthümlichkeit der Anlage und Neigung, und der aus ihr erfolgten Richtung ſeiner Kunſt aber zeigte er ſich ſeinem Nebenbuhler eher entgegengeſetzt als ähnlich. War Myron dem augenblicklich Vorübergehenden der Bewegung,

99) Statue des Leontiskos Paus. 6, 4, 2. — Des Protolaos aus Mantinea l. 6, 6, 1. Des Euthymus ibid. 2. — Des Aſtylos aus Kroton 6, 13, init. Des Mnaſeas aus Cyrene ibid. 4. Eherner Wagen mit der Nike und dem Bilde des Kratiſthenes l. 6, 18, 1.

den gewagteſten Stellungen geneigt, ſo wählte Pythagoras lieber ruhige Momente, in denen ſich die Anmuth eines ſchönen Körpers reiner entfalten konnte. Ein Knabe, der eine Schreibtafel hielt, und ein anderer, ganz nackt, gehörten unter ſeine vorzüglichſten Werke, eben ſo ein Zitherſpieler. Lauter mildbewegte Geſtalten, in denen mehr die Schönheit der Seele und des Körpers geſchildert werden konnte, als die Kraft der Muskeln und die Schnelligkeit der Bewegung.

Wie er den Apoll dargeſtellt, der den Drachen tödtete, iſt unbekannt. Ein geprieſenes Denkmal ſeiner Kunſt aber ſtand zu Syrakus. Die Bildſäule eines Hinkenden, deſſen von einem Geſchwür verurſachte Schmerzen, wie Plinius ſagt, auch die Beſchauer zu fühlen ſchienen. Nach dieſem Urtheil, das wohl als Wahrzeichen der Trefflichkeit ſich unter den Kunſtfreunden des Alterthums von Mund zu Mund fortgepflanzt hatte, dürfen wir ein Meiſterſtück des Ausdrucks vermuthen. Man weiß, daß Alkamenes einen Vulkan gebildet, durch deſſen leichtes Gewand ſich ganz deutlich die Stellung des Hinkens verrieth, doch ohne Nachtheil für die Schönheit, ſo daß der Fehler nicht als Unvollkommenheit, ſondern als nothwendige Ei-

genthümlichkeit des Gotts erſchien 100). So kann der Hinkende des Pythagoras den Philoktet vorgeſtellt haben, obgleich Plinius davon nichts erwähnt 101), „denn niemand im ganzen Alterthum „hatte mehr Recht, wegen eines ſchmerzhaften „Geſchwürs am Fuße bekannt zu ſeyn, als Phi„loktet“ 102). Denken wir uns nun den Helden, wie Sophokles ihn ſchildert 103), wenn das wüthende Gift von neuem zu wirken beginnt, der erſte Schmerz ihm kaum einen Angſtruf erſt entriſſen hat, wie aber nun die Pein heftiger und ſchrecklicher wächſt, und bald ihn ſo überwältigt, daß er verzweifelnd den beſtürzten Neoptolem anfleht, nur ſchnell mit einem Schwerdtſtreich ſeine Qual zu enden 104) — denken wir uns zwiſchen

---

100) Cic. de nat. Deor. 1, 30. Valer. Max. 8, 11. ext. n. 5.

101) Die Stelle des Plinius iſt vielleicht nicht verdorben, wie Leſſing glaubte. Da das Hinken und der Schmerz das Auffallendſte an der Figur waren, ſo wurde ſie wahrſcheinlich oft nur damit bezeichnet.

102) Leſſing Laokoon S. 22.

103) Sophocl. Philoct. 3. v. 745. ff.

104) v. 762:

πρὸς θεῶν πρόχειρον εἴ τι σοὶ τέκνον πάρα
ξίφος χεροῖν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα·
ἀπάμησον ὡς τάχιστα — μὴ φείσῃ βίον.

Digitized by Google

dieſem Augenblick der Verzweiflung und jenem des erſten Schmerzes die kurze Zeit, wo die Seele des Mannes noch kräftig ſtreitet gegen das wachſende Körperleiden, und wir haben den höchſten Ausdruck eines Heldencharakters im Kampf mit einem ſchweren, von den Göttern über ihn verhängten Schickſal, das fruchtbarſte tragiſche Moment für den bildenden Künſtler. Er mußte den großherzigen Gefährten des Herkules, den Mann, der neun lange Jahre das immer wiederkehrende Leiden muthig und ſtandhaft geduldet, den nicht die tägliche Todespein des wüthenden Körperſchmerzes, wohl aber der einzige Schreckensgedanke, in die Gewalt ſeiner verabſcheuten Feinde zu gerathen, zum Entſchluß des Selbſtmordes bringen konnte — den mußte er nicht bilden, wie er unterliege — dieß durfte der Dichter, weil es in ſeiner Macht ſtand, ihm bald ſeine höhere Würde zu retten — ſondern wie er kämpfe, und wie es noch zweifelhaft, ob ſeine Seele oder die Qual des Giftes ſtärker ſey. Den Laokoon umſtricken Schlangen; man ſieht den wüthenden Biß, die Stärke, womit ſie die Glieder umſchließen, die nahe Todesgefahr des Vaters und der Kinder — die Urſache des Unglücks liegt offen vor Augen.

Digitized by Google

Dieſen Vortheil hatte Pythagoras nicht. Ihn unterſtützte nur die Berühmtheit ſeines Helden, und ſeine gründliche Wiſſenſchaft, wodurch er anſchaulich machte, daß die ganze ſchmerzliche Wendung des Körpers von der verhüllten Stelle des Fußes ausgehe.

Eine Bemerkung des Diogenes Laërtius ſagt: Pythagoras habe zuerſt auf Verhältniß und Ebenmaaß hingearbeitet [105]). Daß dieſes zuerſt eben ſo wenig im ſtrengen Sinne des Worts zu nehmen, als jene Angabe über ſeine Bearbeitung der Nerven und Adern, iſt einleuchtend. Wäre die Kenntniß von den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers den großen Meiſtern dieſer Zeit nicht ſchon durch ihre Lehrer mitgetheilt worden, ſo hätten ſie unmöglich ſo Vortreffliches leiſten können. Wohl aber dachte weder Phidias, noch Myron, noch ſonſt einer der Genannten, daran, bis ins Einzelne herab gewiſſe mittlere Verhältniſſe als Normen der Schönheit feſtzuſetzen, und in Bildung aller ihrer Figuren ſtreng zu befolgen. Viel-

---

105) Diog. Laërt. VIII. Vit. Pythag. — πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

mehr giengen die Verhältniſſe ihrer Geſtalten jedesmal aus dem darzuſtellenden Charakter hervor, und bewegten ſich nur unter den allgemeinen Geſetzen, die auch die Natur in ihrer Mannichfaltigkeit nicht überſchreitet. Ihr Entzücken an der Schönheit der Natur ſtand in gleichem Verhältniß und in inniger Vereinigung mit dem Enthuſiasmus für die Lebendigkeit, welcher bey Myron, und der Begeiſterung durch die Idee, die bey Phidias vorherrſchend war. Pythagoras aber, vom Gefühl des Anmuthigen und Gefälligen geleitet, mag wohl den erſten Schritt zur Feſtſetzung genauer Regeln gethan haben, als Vorarbeiter ſeines Zeitgenoſſen Polyklet, welcher die Lehre von den Verhältniſſen zu einem förmlichen Syſtem geſtaltete.

Polyklet aus Sicyon, der dritte große Schüler des Ageladas, der nicht verwechſelt werden darf mit dem ſpäteren Polyklet aus Argos, einem Schüler des Naukydes [106]), beſchließt, der

106) Paus. 6, 6, 1. ſcheidet dieſen Polyklet ſtreng von dem berühmteren. An andern Stellen iſt nicht ganz deutlich,

Zeit und Kunſt nach, die edle Reihe der erſten Meiſter im Zeitalter des Perikles ſowohl als in der ganzen griechiſchen Kunſt. Sein berühmteſtes, und, wie ſchon geſagt, wahrſcheinlich ſein ſpäteſtes Werk war die koloſſale Hära aus Gold und Elfenbein zu Argos, wodurch er dem Schöpfer des olympiſchen Jupiters würdig an die Seite trat.

Die Urtheile und Nachrichten der Alten über ihn, die ſeine Größe ehren, ohne deßhalb ſeine Schwächen zu verhehlen, geben Stoff zu mancherley Betrachtungen. — Wie Phidias in allen Theilen der Kunſtübung verbeſſernd und vervollkommnend wirkte, ſo auch Polyklet. Jener hatte die Toreutik zu einer vorher unbekannten Vollkommenheit erhoben, ohne die ſie nicht fähig geweſen wäre zur Erſchaffung ſo herrlicher Werke, wie die atheniſche Pallas und der olympiſche Zeus. Dieſem waren die Koloſſe des Phidias vor Augen,

---

welchen von beyden er meynt. Sicyon nennt er nie als Vaterland unſres Meiſters; entweder heißt es Polyklet der Argiver, oder ſchlechthin Polyklet, und wahrſcheinlich bezeichnet er auf letztere Weiſe ſtets den berühmteren. I. 2, 17, 4. ibid. 20, 1. — 22, 8. — 24, 6. — 27, 5. I. 6, 4, 6. — 7, 3. — 9, 1. Polykl. aus Argos wird erwähnt I. 3, 18, 5. 6, 13, 4. 8, 31, 2.

ſo daß er ſeine ganze Technik ſich aneignen und jede ſeiner Verbeſſerungen benutzen konnte; und nun gab er dem Verfahren in Bearbeitung dieſer toreutiſchen Werke die letzte Vollendung, indem er die ganze Behandlung, wo ſie noch einer Verbeſſerung fähig war, aufs feinſte und ſcharfſinnigſte ausbildete [107]). Bekannt iſt, daß an dem olympiſchen Zeus die Fugen des Elfenbeins aus einander giengen, welchen Schaden der Meſſenier Damophon glücklich hob [108]); daß je nach der Beſchaffenheit des Standortes dieſe toreutiſchen Bilder durch Anfeuchtung oder Ausdünſtung von Waſſer oder Oel erhalten werden mußten [109]). Ueber alles dieß, und über manche Feinheit und Bequemlichkeit der Bearbeitung ſcheint Polyklet ſichere Regeln gegeben zu haben, welche nichts zu wünſchen übrig ließen.

So war er auch Vollender des Erzguſſes, welcher allem Anſchein nach dem Phidias eben ſo

---

107) Hic consumasse hanc scientiam (statuariam — es kann nicht auf die Verhältnißlehre gehen, wie Quatrem. p. 115 will) videtur, et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse. Plin. 34, 8, 19, 2.

108) Ueber Damophons Zeitalter ſ. Quatrem. p. 342 ff.

109) Böttiger Andeut. S. 109. Quatrem. p. 428 ff.

große Verbeſſerungen verdankte, wie die Toreutik [110]). Es iſt oben ſchon bemerkt, daß bereits Ageladas die Kunſt in Erz zu gießen in ziemlicher Vollkommenheit geübt haben müſſe. Die Größe ſeiner Werke, ſo wie die zahlreichen Erzſtatuen des Eleers Kallon und der meiſten genannten Meiſter bis auf Phidias, berechtigen zu dieſer Vermuthung; und die erſten Anfänge des Rhökus und Theodorus werden dagegen in eben dem Verhältniß geſtanden ſeyn, wie die Marmorwerke des Dipönus zu denen des Alkamenes. Aber an allen dieſen älteren Statuen war das Metall noch dick und ſchwer; es ward als ein Beweis der Stärke des Athleten Milon angeführt, daß er ſeine von Dameas aus Kroton verfertigte Bildſäule ſelbſt in die Altis getragen. Dann wurden ſie auch nicht im Ganzen, ſondern theilweiſe gegoſſen, und die Stücke mit Nägeln und Schwalbenſchwänzen zuſammengeheftet, wie man noch an herkulaniſchen Werken und an den Pferden zu Venedig ſieht; ein Verfahren, das im Anfang vieles Nachfeilen erforderte, wodurch die urſprüng-

110) Plin. 36. c. 5, 3. Pictura aut statuaria, quarum utraque cum Phidia coepit. Vergl. Quatr. m p. 90 ff.

liche Form des Modells zum Theil verloren gieng, und der Glanz des gegoſſenen Erzes getrübt ward. Je dünner man den Guß machen konnte, je geringer die Maſſe des Erzes war, deſto feiner und genauer konnte die Miſchung deſſelben werden, in deren Mannichfaltigkeit und Schönheit die Alten ſich ſo ſehr auszeichneten; und je weniger man nöthig hatte, die Statuen aus einzelnen Theilen zuſammenzuſtückeln, deſto größeren Fleiß konnte der Meiſter auf die Ausarbeitung des Modells wenden. — Hätten wir beſtimmtere Nachrichten über die Art, wie Phidias den Erzguß behandelte, ſo wüßten wir vielleicht, daß er Mittel gefunden, wenn nicht die Statuen im Ganzen zu gießen [111]), doch die Nachtheile jener Unbequemlichkeiten zu beſeitigen. Polyklet gab dem Verfahren wohl die letzte Vollendung, und die hohe Vollkommenheit, wodurch es dem Meiſter möglich wurde, bloß das Modell zu fertigen, und den Guß ſeinen Arbeitern zu überlaſſen. Sein bekannter Spruch: „die Arbeit werde dann am ſchwierigſten, wenn der Thon unter die Nägel komme“ — wie man ihn auch

111) S. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 2. §. 6. Anm. 579. Quatrem. p. 60.

erklären möge — beweiſt immer, daß er das Modell aufs fleißigſte zu endigen pflegte; und man könnte daraus ſchließen, er habe vor dem Guß auch nicht einmal mehr den wächſernen Ueberzug, an deſſen Stelle das Erz zu kommen pflegt, verbeſſern dürfen, weil auſſerdem eine ſo ganz ſubtile Vollendung des Thonbilds überflüſſig geweſen ſeyn würde 112).

---

112) S. Plutarch. Symposiac. l. 2, quaest. 3. init.: χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται — und de profect. virtut. in fin. — ὡς ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται. Cf. Facii Exc. ex Plut. p. 48 seqq. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 1. §. 3 ff. Darum ward auch Polyklet vorzugsweiſe πλάστης genannt. Winckelm. B. 9. Anm. 269. Das Modell hieß πρόπλασμα, πρότυπον. Cic. epp. ad. Attic. 12, 41. Die Vollendung dieſer thönernen Modelle unter wechſelndem Austrocknen und Anfeuchten beſchreibt Hippocrat. de Vict. rat. l. 1. p. 346. ed. Foes. Auch das Gerüſt dazu ward mit großer Genauigkeit verfertigt. Plin. 34, 7. s. 18. erzählt: als Zenodorus den 110 Fuß hohen Koloß des Nero gearbeitet, habe man die Aehnlichkeit nicht nur in dem Modell, ſondern ſchon an dem Gerüſt der kleinen Stäbchen erkannt, an welchen der Thon befeſtigt wor-

Digitized by Google

Dieſe Bequemlichkeit, das Werk gleich in Thon vollenden zu können, ohne Gefahr, daß im Guß etwas von der Arbeit des Meiſters verloren gehe [113]), war höchſt vortheilhaft für das Studium der Natur. Das lebendige Vorbild konnte in einer ruhigen Stellung mit Muße und Genauigkeit nachgebildet werden, und alle Feinheit der Ausführung, der ganze Hauch der Lebendigkeit, welchen der Künſtler aus der Natur auf ſein Thonbild übertrug, ward auch dem Erzbilde zu Theil. Berechnet man, daß Bronzeſtatuen den größten Theil der zahlloſen Menge griechiſcher Bildſäulen aus-

---

den (ex parvis admodum surculis, quod primum operis instar fuit). Cf. Ludov. Demontios. comment. de sculpt. Dieß Gerüſt hieß κάιαβος. Wahrſcheinlich gab man ihm die möglichſte Aehnlichkeit mit dem anatomiſchen Skelett. Die Stelle Lucian. Gall. c. 24. bezieht ſich nicht auf das Modell, ſondern auf die Stangen und Schrauben, die innerhalb der Koloſſe von Elfenbein und Gold angebracht waren, und das Ganze zuſammenhielten.

113) Wie vollkommen in der guten Zeit der Kunſt der Guß zu gelingen pflegte, zeigt der Sturz einer ehernen Statue zu Florenz, wo auf der Bruſt der Strich ſichtbar iſt, den der Künſtler beym Boſſiren des Modells mit dem Daumen gab. S. Winckelm. G. d. K. B. 7. Anm. 456.

machten, ſo erſcheint dieſe Sicherheit des Modellirens erſt in ihrem vollen Werth.

Ganz beſonders wichtig aber muß ſie für Polyklet geweſen ſeyn. Fleiß und Zierlichkeit war der Hauptcharakter ſeiner Werke, der Vorzug, welcher ihnen im Urtheil der ſpäteren, Zartheit und Weichlichkeit liebenden Griechen und Römer den Preis vor allen übrigen verſchaffte. Zur Darſtellung hoher göttlicher Ideen fehlte ihm der Nachdruck; ſelbſt das höhere männliche Alter ſoll er ungern gebildet, und ſich geſcheut haben, über die glatten Wangen hinauszugehen [114]. Dieſer harte Tadel, welchen Quintilian ſehr ſtrengen Kunſtrichtern nachſpricht, kann nur richtig verſtanden werden, wenn man nicht vergißt, daß die Alten unſern Künſtler überall, ſogar in Hinſicht des Würdigen und Großartigen [115], unmittelbar nach

114) Quintil. 12, 10. Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse Deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

115) Dionys. Halicarn. Judic. de Isocr. κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν.

Phidias ſetzen. Quintilian ſelbſt mildert ſein Urtheil durch ein großes Lob, das auch mit anderen Bemerkungen der Alten übereinſtimmt [116]) — in Bildung menſchlicher Geſtalten nehmlich habe Polyklet die Natur noch an Zierlichkeit übertreffen.

Sanftes Entzücken an der Schönheit der Natur war alſo das herrſchende Prinzip in ſeiner Kunſt, und er ward unſtreitig noch weit ausſchließlicher davon geleitet, als Pythagoras. Bedeutſame Ruhe ſcheint er in allen ſeinen Werken geliebt zu haben; vorzüglich deßhalb, weil er ſo bey Ausarbeitung des Modells ſtets ein lebendes Vorbild vor Augen haben konnte. Wir wiſſen, daß die blühende Jugendſchönheit des Alcibiades, deſſen Bildniß auch Polyklet verfertigte [117]), den Künſtlern ſeiner Zeit zum Vorbild des Eros, und in ſpäterem Alter zum Vorbild des Hermes diente [118]). — So wählte Polyklet wahrſcheinlich aus den ſchönen Knaben- und Jünglingsgeſtalten, deren Anmuth in den griechiſchen Paläſtren die

116) Cic. de clar. Oratt. 18. Strabo l. 7. p. 372.

117) Dio Chrysost. Orat. 37.

118) Plin. 36, c. 5. n. 8. Die Stellen aus Clem. Alex. und Arnob. ſ. bey Jun. Catal. Artiff. S. 177.

zahlreich verſammelten Zuſchauer oft mit trunkenem Entzücken erfüllte, die Vorbilder ſeiner Schöpfungen; vom Ringplatz folgten ſie ihm in die Werkſtatt, und boten in der gewählten Stellung die Fülle ihrer Glieder dem feinſinnigen Meiſter zur bequemen ſorgfältigen Nachbildung. Nicht Bildnißähnlichkeit, ſondern Erfaſſung der Schönheit des natürlichen Charakters war hier der Zweck; es entſtanden Werke, welche die Mitte hielten zwiſchen Bildniſſen und frey aus der Idee erzeugten Schöpfungen, und worin die Schönheit der Geſtalt allerdings die der Natur zu übertreffen ſchien, da der Meiſter jeden Charakter von ſeiner ſchönſten Seite ergriff. Auf dieſe Weiſe ſchuf Polyklet ohne Zweifel viele ſeiner berühmteſten Statuen, namentlich den weichlich zarten Jüngling, der ſich die Binde um das Haupt wand, und deſſen Werth auf hundert Talente geſchätzt wurde, und das Seitenbild dazu, den männlich kräftigen Knaben, der die Lanze trug [119]. Wie ſinnig er das jugendliche Leben und das wechſelnde

---

119) Dahin gehört auch ſein Destringens se, ἀποξυόμενος, ein Jüngling, der ſich das mit Staub vermiſchte Salböl abrieb. S. Böttiger Andeut. S. 115. Das

Spiel des Ausdrucks erfaßte, läßt ſich aus der Gruppe würfelnder Knaben ſchließen, welches Plinius als eines ſeiner vollendetſten Werke preiſt.

Ein ſo ſorgfältiges Naturſtudium und eine ſo vorherrſchende Neigung zur Anmuth und Zierlichkeit mußten ſich in Polyklet mit einer gewiſſen Nüchternheit der Reflexion vereinigen, um ihn vollenden zu laſſen, was Pythagoras angefangen hatte, die Lehre von der Schönheit des menſchlichen Körpers. Er ſchrieb ein Werk, vermuthlich von ihm ſelbſt *Kanon* genannt, worin er die Reſultate ſeiner Unterſuchungen über menſchliche Geſtalt niederlegte. Um eine allgemeine Norm für die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers zu entwerfen, iſt nöthig, wie Galen ſagt, das Mittlere der Gattung zu beobachten — und Polyklets Verdienſt ſcheint eben darin beſtanden zu haben, daß er die Verhältniſſe einer ſchönen Mittelgeſtalt bis in die kleinſten Theile nach Maaß und Zahl beſtimmte. Dieß läßt ſich aus anderen Bemerkun-

---

Bildniß des Knaben Kyniskos, der im Fauſtkampfe geſiegt, ſtand von ihm zu Olympia. Paus. 6, 4, 6. Eine andere Siegerſtatue ibid. 9, 1.

gen Galens ſchließen [120]). Wenn aber Vitruvs Angaben aus Polyklets Werken genommen ſind, ſo waren darin nicht bloß die Verhältniſſe nach Länge, Breite und Umfang gemeſſen, ſondern auch die Formen des ganzen Körpers [121]) und ſeiner Theile, ſowohl an ſich, als nach Verſchiedenheit der Stellung und Gruppirung mit mathematiſchen Figuren verglichen. So iſt Polyklet vielleicht als Schöpfer mathematiſcher Konſtruktionen zu betrachten, deren Schönheit unſtreitig auch von ſeinen großen Zeitgenoſſen gefühlt und in ihren Werken ausgedrückt worden war, die jedoch eben als Lehre ausgeſprochen werden mußten, um auch

120) De Hippocrat. et Platon. placit. l. 5, 3.

121) Hievon giebt Vitruv zwey Beyſpiele, indem er den ausgeſpreizten Körper unter den Formen des Kreiſes und Quadrats darſtellt l. 3, c. 1. Namque si homo collocatus fuerit supinus, manibus et pedibus pansis, circinique collocatum centrum in umbilico ejus, circumagendo rotundationem, utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item et quadrata designatio in eo invenitur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit, eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae.

Digitized by Google

der nachfolgenden Kunſt, als Führer in Zeichnung und Kompoſition zu dienen.

War es überhaupt der griechiſchen Bildnerey Beſtimmung vom Anfang an, heilige Oerter zu verzieren, ſo wäre ſie auf dieſe Weiſe ſich des Kunſtſchönen der Kompoſition, welches die Darſtellung der Idee mit dem zu ſchmückenden Raum in richtiges und anmuthiges Verhältniß ſetzt, durch Polyklet in ſo weit bewußt geworden, als ſich beſtimmte Regeln darüber geben laſſen. Die plaſtiſche Kompoſition großer Gruppen muß dem Weſen dieſer Kunſt nach ſtets mehr Zuſammenſtellung als dramatiſche Verbindung ſeyn [122]); es gab wohl auch im Alterthum wenige Gruppen wie die des farneſiſchen Stiers. An den Giebelfeldern ihrer Tempel lernten die Griechen wahrſcheinlich zuerſt die Zuſammenſtellung runder Bildwerke, und der Formenſinn wurde hier ſogleich auf Pyramidalform und auf Beobachtung der Symmetrie hingewieſen. Die Hauptfigur mußte in der Mitte und am höchſten ſtehen — die übrigen reihten ſich zu beyden Seiten an ſie an, und mußten ſich durch Stellung und zuweilen auch durch kleinere Ver-

122) S. Tölken über das Basrelief S. 40 ff.

hältniſſe in die eng zuſammenlaufenden Räume der Seitenwinkel ſchmiegen. Polyklet hat nun vielleicht die Regeln ſolcher Kompoſition auch auf die Gruppirung weniger, oder die Stellung einzelner Figuren angewendet, oder ähnliche neue nach den Geſetzen der Symmetrie und Eurhythmie und allgemeiner mathematiſcher Linien entworfen.

Iſt ferner zu vermuthen, daß er dieſe Konſtruktionen ſelbſt auf die einzelnen Theile des menſchlichen Körpers ausgedehnt, ſo könnte man wohl von dem Einfluſſe, den ſein Kanon ohne Zweifel auf die nachfolgende Kunſt ausgeübt hat, die allgemeine Beobachtung der ſogenannten griechiſchen Geſichtsform in der Bildung edler Charaktere herleiten. Wie oben ſchon bemerkt worden, war dieſe Geſichtsform gewiß eine nationale Eigenthümlichkeit der ſchönſten griechiſchen Geſtalten; die Künſtler wurden durch die Natur ſelbſt darauf aufmerkſam gemacht. Es läßt ſich aber auch denken, daß ſie ihr hierin um ſo lieber gefolgt, als in jenen alten ägyptiſchen Formen ſchon die geradlinige Verbindung der Stirn und Naſe gegeben war, wie ſie ſich auch auf den rohen Pallasköpfen der atheniſchen Münzen findet. Nur war die Stirn dort noch zu glatt und zurückgeſchoben.

Digitized by Google

Die entwickelte Kunſt vereinte jene alten Regeln allmählich mit der Schönheit der Natur, und brauchte das ſenkrechte Profil als Kennzeichen aller höhern Charaktere, während die niederen, je mehr ſie ſich der Thierwelt näherten, deſto tiefer gedrückte Winkel zwiſchen Stirn und Naſe bekamen. Jedoch iſt dieß unter den Einſchränkungen zu verſtehen, welche die Originalität jedes trefflichen Künſtlers ſolchen Gewöhnungen von ſelbſt macht, und eben zu Phidias Zeit ſcheint jenes Profil nicht allgemein geweſen zu ſeyn; an dem quirinaliſchen Koloß wenigſtens findet es ſich nur unvollkommen beobachtet. Wenn Polyklet daſſelbe in ſeinem Kanon durch mathematiſche Konſtruktion begründet und als Regel aufgeſtellt hat, ſo wird man ſich ſpäter vielleicht deſto allgemeiner daran gehalten haben.

Wenn er aber die Regeln ſolcher mathematiſchen Konſtruktionen auch nicht ausführlich in ſeiner Schrift aus einander geſetzt, da es faſt unmöglich iſt, durch Worte darüber ganz verſtändlich zu werden, ſo hat er doch wohl den natürlichen Sinn dafür geſchärft und viel praktiſche Anleitung dazu gegeben. Denn nur aus der Fortpflanzung ſolcher Regeln läßt ſich wohl jene Ruhe, Einfalt

und Großartigkeit in der Zeichnung und Ausführung der meiſten griechiſchen Werke erklären; und vielleicht konnten neuere Bildner bey großer Lebendigkeit der Darſtellung deßhalb den Fehler der Kleinlichkeit nicht vermeiden, weil ſie nicht von Grundformen ausgiengen, folglich auch die rechte Unterordnung der Theile verfehlten.

Seine ſchriftlich gegebenen Proportionen wollte Polyklet aber auch in einem eigenen plaſtiſchen Werke darſtellen. Hierzu war vor allem eine ganz ruhige, faſt gerade Stellung nothwendig. Er bildete daher einen zweyten Doryphorus; aber nicht mehr als Knaben — denn wie hätte er an dieſem die Verhältnißlehre ganz anſchaulich machen können? — es mußte nothwendig die Geſtalt eines ausgewachſenen, vollkommen ausgebildeten Mannes ſeyn [123]). Die Bewunderung, womit dieß Werk von den Alten genannt wird, iſt hinreichendes Zeugniß ſeiner Vortrefflichkeit. Aber auch nur einem ſo vom Studium der Natur genährten Geiſte, wie Polyklet, konnte es gelingen, bey dieſer arithmetiſchen Zuſammenfügung der Verhältniſſe ein Werk zu ſchaffen, das nicht bloß todte

123) Böttiger Andeut. S. 118.

Form, ſondern auch Idee, Charakter und Leben beſaß. Jeden weniger großen Meiſter würde ſolches Wageſtück nothwendig zum Flachen, Leeren und Lebloſen geführt haben. Denn ohne einen beſtimmten Charakter läßt ſich dieſer Kanon als Kunſtwerk nicht denken, und der eines kräftigen Mannes, in der Mittelſtatur, die unter rüſtigen Männern am häufigſten vorkommt, war wohl der angemeſſenſte. Der Doryphorus war kein ſo- genanntes Ideal, welchem jede männliche Geſtalt, je ſchöner, um ſo ähnlicher ſeyn ſollte, ſondern eine Norm der menſchlichen Wohlgeſtalt, an einer individuellen Schönheit dargeſtellt, die ſich nur im Allgemeinen auf andere Charaktere anwenden ließ [124].

Hatte Polyklet durch dieſes Meiſterwerk ſich das Lob verdient, allein unter allen Menſchen die Kunſt durch Kunſt hervorgebracht zu haben [125], ſo war er doch eben dadurch in Gefahr gerathen,

---

124) Vergl. Eméric-David Recherches sur l'art statuaire, p. 177 ff. wo viel Gutes darüber geſagt iſt.

125) Plin. 34, s. 19, 2. Solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Die Stelle ſcheint aus irgend einem griechiſchen Werk überſetzt, und bezog ſich gewiß auch dort auf ſeine Kunſtlehren. Doch

Digitized by Google

ſeinen eigenen Vorſchriften, die ihrem Weſen nach nur in einer gewiſſen Allgemeinheit beſtehen konnten, allzupünktlich, ſelbſt mit Beyſeiteſetzung der Natur, Folge zu leiſten. Daß der berechnende Verſtand ſo ſtark in ſeiner Kunſtthätigkeit hervortrat, und die von Quintilian ihm vorgeworfene Beſchränkung auf jugendliche Figuren, dieß zuſammen genommen ſcheint nicht auf ſolchen Reichthum der Erfindungsgabe zu deuten, als ſein Nebenbuhler Myron beſaß. Und ſo entgieng er, bey all ſeiner Größe, doch nicht ganz dem Vorwurf der Einförmigkeit. Aus Varro's Urtheil wiſſen wir, daß ſeine Figuren beynah nach einem Vorbild gearbeitet ſchienen — kein Lobſpruch für einen Meiſter, der, wie Polyklet, die Natur in ihrer reichen Mannichfaltigkeit beobachtet hatte, und nicht einem Syſtem von Regeln zu Liebe die charakteriſtiſche Verſchiedenheit der Geſtalten hätte vergeſſen ſollen [126]).

---

würde der dunkle Ausdruck artem ipse fecisse wohl deutlicher ſeyn, wenn wir den urſprünglichen griechiſchen mit Sicherheit angeben könnten.

126) Plin. ibid. Proprium ejusdem ut uno crure insisterent signa, excogitasse: quadrata tamen ea esse

Wenn aber unſtreitig das Entzücken an der Schönheit der Natur ihn auf dieſen Weg leitete, und in ihm unter allen Meiſtern dieſer Zeit ſich am entſchiedenſten ausſprach, ſo läßt ſich dieſe Einförmigkeit als ein Mangel denken, welcher

---

tradit Varro et paene ad unum exemplum. Die Lieblingsſtellung, die Polyklet häufig bey ſeinen aufrechtſtehenden Figuren anbrachte, indem er das ganze Gewicht des Körpers auf einem Fuße ruhen ließ, ſoll ohne Zweifel gelobt werden, doch wahrſcheinlich nur wegen ihrer beſondern Anmuth und Zierlichkeit. Denn als beſondere Schwierigkeit könnte ſie allenfalls nur in mechaniſcher Hinſicht gelten; und doch läßt ſich nicht annehmen, Polyklet habe dieſe in der Natur ſo gewöhnliche Stellung erſt erfunden, d. h. in plaſtiſchen Werken eingeführt (vergl. Specim. of anc. Sculpt. I. p. XXIX.). Nimmt man nun das quadrata für proportionirt, ſo würde Polyklet eben nicht ſonderlich gerühmt durch den Lobſpruch, daß er bey einer ſo leichten Stellung das Ebenmaaß nicht verfehlt. Ferner iſt Einförmigkeit der Idee, des Charakters (paene ad unum exemplum), offenbar kein Vorzug in den Werken eines Meiſters. Verſteht man aber unter quadrata eine zierliche Mittelſtatur, welche Polyklet aus zu ſorglicher Rückſicht auf ſeinen Kanon überall vorgezogen, ſo vereinigt ſich der ganze Satz zu einem gelinden Tadel, den Varro gegen Polyklet ausgeſprochen: er habe nehmlich ſeine Figuren zu häufig in einerley Statur und Charakter gebildet. Vergl. Lanzi über die Skulpt. d. A. S. 42. Böttiger Andeut. S. 120 ff. Winckelm. G. d. K. B. 8. Anm. 902.

Digitized by Google

nur dem zarten Auge des geübteſten Kenners erſchien; und man darf allenfalls nur ſagen: das Entzücken an der Schönheit habe ſich in Polyklet gleichſam auf die äußerſte Höhe des Verſtandes gewagt, da es in der ganzen vorhergehenden Kunſt der Griechen überall tief im Gemüthe wohnte, und ſich nur unbewußt in allen ihren Schöpfungen ausſprach.

Digitized by Google

VI.

Ueberblick der griechiſchen Kunſt von ihrer Blüthe bis zu ihrem Verfall.

Je mehr der Kunſtſinn an vollendeten Meiſterwerken verfeinert und geſchärft wird, deſto höher ſteigern ſich die Forderungen des Kunſtbeſchauers. Statt daß man in den Zeiten unvollkommener Verſuche das Kunſtwerk mit der Natur vergleicht, und jede Annäherung an die Wahrheit der letztern freudig erkennt, werden nach Entſtehung vollkommener Werke dieſe ſelbſt Kriterien des Kunſturtheils, und bilden gleichſam eine zweyte höhere Natur, die ſich zur Geſetzgeberin aller nachfolgenden Schöpfungen aufwirft. An ihnen entwickelt ſich der Beſchauer die Forderungen des Kunſtſchönen, die vorher nur im Geiſte des Künſtlers wohnten; der ſpätere Künſtler ſelbſt aber iſt in Gefahr, über dem Beſtreben, dieſen Anſprüchen

genug zu thun, jene erſte Geſetzgeberin, die Natur, auſſer Augen zu verlieren und Nachahmer zu werden. Um ſo mehr, da jeder ſich ſo gern mit dem Wahne ſchmeichelt, man dürfe nur ſogleich das Höchſte ſich aneignen, um der langen Mühe, womit es errungen worden, überhoben zu ſeyn.

Dafür zeugt die Geſchichte der neueren Kunſt, welche unmittelbar nach Raphael und Michel-Angelo durch eine Schaar von Nachahmern ihren wahren innern Reichthum verlor, und in die Armuth der Manier verſank. Daſſelbe hätte ſich auch unter den Hellenen ereignen können. Es war überdieß kaum zu erwarten, daß die Blüthe der Kunſt, welche ſich unter Phidias und ſeinen Zeitgenoſſen ſo herrlich entfaltet hatte, während der Stürme politiſcher Kämpfe, worin die Griechen anfiengen, ſelbſt ihre Größe zu zerſtören, nicht gänzlich verwelken würde.

Aber der Künſtlergeiſt dieſes reichbegabten Volks hatte ſich noch nicht erſchöpft; und wenn die Meiſter in dem nächſten Zeitraum nach Polyklet ihren großen Vorgängern nicht gleich kamen, ſo ſcheint die Kunſt unter ihnen nicht ſowohl geſunken zu ſeyn, als ausgeruht zu haben, um neue Kräfte zu ſammeln.

Digitized by Google

Veranlaßten auch die herrlichen Werke, welche dieſe Meiſter vor Augen hatten, noch keine Nachahmung, ſo mögen doch die theoretiſchen Lehren des Polyklet bedeutend gewirkt haben. Ein vorherrſchendes Streben nach Schönheit der Formen trat vielleicht bey Manchen an die Stelle jener hohen Begeiſterung, die allein von der Erhabenheit der Idee ausgieng. Nur darf ſolches nicht als ausſchließliche Richtung der Kunſt nach Polyklet betrachtet werden. Der berühmte Erzbildner Demetrius, von welchem Quintilian ſagt, er habe mehr der Aehnlichkeit oder Naturtreue als der Schönheit in ſeinen Darſtellungen gehuldigt, und welchen man deßhalb erſt in die Zeit nach Lyſipp hat ſetzen wollen, arbeitete höchſt wahrſcheinlich entweder zugleich mit, oder kurz nach Polyklet [1]). Dieß beweiſt, daß keine Einheit des Styls in der Kunſt jener Zeit geherrſcht.

Allgemein zeigte ſich wohl das Streben nach Formenſchönheit in der Malerey, die, allem Anſchein nach, erſt kurz vor Phidias ſich zur wahren

1) S. die Bemerkungen des Ueberſetzers von Lanzi über die Skulpt. d. A. S. 83 ff.

Kunſt erhoben, aber noch keine Vollkommenheit erreicht hatte [2]).

Polygnot aus Thaſos, vielleicht etwas älter als Phidias, aber noch zugleich mit ihm arbeitend, hatte durch die dichteriſche Fülle ſeiner Compoſitionen und den charakteriſtiſchen Ausdruck ſeiner Figuren ſich den ehrenvollen Namen des Charaktermalers erworben [3]). Weniger vollkommen als die Zeichnung des Umriſſes, worin ihn Cicero dem Zeuxis und Timanthes gleichzuſetzen ſcheint [4]), mag die Schattirung in ſeinen Bildern geweſen ſeyn, obgleich wahrſcheinlich jene eben ſo wenig ſchon ganz fehlerlos und vortrefflich war, als man annehmen darf, Polygnot habe die Anwendung von Licht und Schatten noch gar nicht

2) Ueber die frühere Geſchichte der Malerey ſ. Böttiger Jd. zur Archäol. der Mal. Th. 1. S. 135 ff.

3) Aristot. Poëtic. c. 6, 15. Vergl. Böttiger am angef. O. S. 261. 266.

4) Brutus c. 18. Similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem, et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas ac lineamenta laudamus.

gekannt [5]). Die Fortſchritte, welche dieſer letztere Theil der Malerey durch Apollodor von Athen [6]), oder, nach Quintilian [7]), durch Zeuxis machte, ſind wohl nur auf wichtige Verbeſſerungen in Hinſicht der Abſtufung der Schatten zu beziehen, denn es läßt ſich kaum denken, daß Polygnots Zeichnung auch nur ziemlich richtig hätte werden können bey gänzlicher Unkenntniß eines zur Darſtellung der Formen ſo weſentlichen Mittels.

Zeuxis aus Heraklea und der Epheſier Parrhaſius, deren Blüthe nicht lang nach Polyklet eintrat, hatten offenbar auch die ſubtilſten Schwierigkeiten der Schattirung und Färbung ſo weit überwunden, als es die Beſchränktheit ihrer techniſchen Mittel nur immer geſtattete.

In den Werken dieſer Meiſter äuſſerte ſich nun die Richtung, welche Polyklet der Kunſt gegeben hatte, ſehr auffallend. Beyde ſuchten haupt-

---

5) S. Heinrich Meyer Hypothetiſche Geſchichte des Colorits der griechiſchen Maler in Göthe's Farbenlehre Th. 2 S. 69 ff.

6) Plutarch. bellone an pace clar. fuer. Athen. S. II. init. Plin. h. n. 35. c. 9. s. 36. Cf. Facii exc. e Plut. S. 175.

7) Institutt. oratt. 12, 10.

ſächlich Schönheit der Formen, indem ſie die ſchönſten Theile lebender Menſchen auswählten. Dieß lehrt uns das bekannte Geſchichtchen von Zeuxis und den Crotoniſchen Jungfrauen [8]), ſo wie die Unterredung zwiſchen Sokrates und Parrhaſius, welche ſich bey Xenophon findet [9]). Es waren freylich nur ſehr ſorgfältige Studien, womit ſie die freye Schöpfung ſchöner Geſtalten vorbereiteten, und wozu die ſchönſten Perſonen beyder Geſchlechter wetteifernd ſich ihnen darboten. Indeſſen trat dabey die große Gefahr ein, daß bey abgeſonderter Nachbildung einzelner Körpertheile der Charakter nicht gehörig in die Augen fällt, mithin leicht mißverſtanden und verwechſelt werden konnte. Der Künſtler bringt nicht anders tief ein in das Leben, als wenn er jede Geſtalt ganz, mag ſie auch nicht vollkommen entwickelt ſeyn, mit ſorgfältiger Treue abbildet. Dieß allein verſchafft gründliche Kenntniß der Natur, und die Fähigkeit, alle feinen Unterſcheidungen ihrer Charaktere mit Sicherheit darzuſtellen. In der That laſſen auch die Bemerkungen der Alten

8) Cic. de Invent. l. 2, 1. Plin. 35, 9. s. 36, 2.

9) Xenoph. Memorab. 3, 10.

ſchließen, wenigſtens Zeuxis möge bey der Aus- wahl ſchöner Formen oft die Eigenthümlichkeit des Charakters zu wenig beachtet oder aufgeopfert haben. Ariſtoteles tadelt die Charakterloſigkeit ſeiner Figuren in derſelben Stelle, wo er die treffliche Charakteriſtik Polygnots erhebt [10].

Es iſt kein Grund vorhanden, daſſelbe von Parrhaſius zu vermuthen, der weicher ge- fühlt zu haben, und überhaupt ein beſſerer Maler geweſen zu ſeyn ſcheint als Zeuxis, aber ſelbſt auch wieder von dem ſinnigen Timanthes überwunden ward. Aus Plinius Andeutungen geht klar hervor, daß Parrhaſius im Alter- thum hauptſächlich wegen der Vortrefflichkeit ſeiner Zeichnung geehrt wurde, wie denn die ſpäteren Maler ſeine Handzeichnungen fleißig benutzten.

---

10) Vergl. zu Winckelm. G. d. K. B. 5. Anm. 392. „Die Alten unterſchieden in dem Ausdruck den Cha- rakter (ἦθος), oder den habituellen Grundton der Seele, und ihre Veränderungen oder Leidenſchaften (πάθος).“ Cf. Plin. 35, c. 10. s. 36. n. 19. Plutarch. de Alexandri M. virtut. II. s. 2. „μόνος γὰρ οὗτος, ὥς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ ξυνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετὴν.“

Er ſcheint eine gewiſſe Charakteriſtik der Götter und Heroen aufgeſtellt [11]), und die Lehre von den Proportionen in einem eigenen Werke behandelt zu haben, welchem Euphranor, 10 Olympiaden ſpäter, andere Werke über Farben und Verhältniſſe folgen ließ, ſo daß dieſe beyden Künſtler für die Malerey wurden, was Polyklet für die Bildnerey geweſen war.

Indeſſen mußte, je mehr die Malerey ſich vervollkommnete, deſto höher auch die Forderung an die Lebendigkeit ihrer Darſtellungen ſteigen. Zeuxis und Parrhaſius waren bereits ſo weit gekommen, daß ſie natürliche Effekte mit großer Wahrheit nachbilden konnten, und Plinius rühmt beſonders die Kunſt des letztern in der Verſchmelzung und Abrundung des Umriſſes. Euphranor übertraf ſeine Vorgänger ohne Zweifel noch durch größere charakteriſtiſche Wahrheit des Kolorits. War nun aber beſonders die Naturwahrheit der Färbung, zumal ſo lang die techniſche Behandlung

11) Quintil. l. l. Ille vero ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, caeteri, tanquam ita necesse sit, sequuntur.

Digitized by Google

noch mancher Unvollkommenheit unterlag, ſehr ſchwer zu erreichen, ſo ward auch gerade die Naturwahrheit und Lebendigkeit eines Gemäldes um ſo mehr erhoben. Der ganze Abſchnitt des Plinius über die Malerey iſt dazu Beleg. Die Trauben des Zeuxis und der Schleyer des Parrhaſius, jener Wettläufer des letztern, welcher zu ſchwitzen ſchien, galten als Beweiſe der höchſten Meiſterſchaft. Von Euphranor wird gerühmt, er habe vorzüglich dahin geſtrebt, die Figuren aus der Tafel hervortreten zu laſſen, und ſelbſt einem hochgeprieſenen Werke des Apelles, welcher die Malerey zur Vollendung brachte, glaubte man kein größeres Lob ertheilen zu können [12]).

Es iſt nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, die Alten hätten eben aus dem Gelungenen der Nachahmung, aus der Illuſion, allen Kunſtgenuß erklärt [13]). Denn ſetzten ſie die Poeſie der Idee faſt überall voraus, da ihre Kunſt

---

12) Plin. 35. c. 10. s. 36. n. 15. Das Bild des Blitzeſchwingenden Alexander im Artemiſium zu Epheſus, woran die Hand hervorzurggen, und der Blitz auſſerhalb der Tafel zu ſeyn ſchien. (Mehrere Stellen geſammelt bey Jun. de pict. Vet. l. 1. c. 4, 2.)

13) Böttiger Id. zur Archäol. d. M. S. 2.

von ernſter Bedeutſamkeit ausgegangen war, ſo mußten ſie ſich überzeugen, daß der Genuß, welchen die Beſchauung des Kunſtwerks gewähren ſoll, nur da vollkommen erreicht werden kann, wo die Kunſt ihre Darſtellungsmittel durchgängig beherrſcht. Vollkommene Wiſſenſchaft aber giebt der Darſtellung Lebendigkeit, und dieſer Wirkung iſt Illuſion. Freylich entſteht Täuſchung auch bey ungebildeten Sinnen, ja bey dieſen am leichteſten; aber je feiner der Sinn des Beſchauers entwickelt iſt, deſto zarter und richtiger werden auch ſeine Anforderungen an die Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darſtellung werden. Ferner iſt offenbar, daß dieſe ganz freye und vollkommene Handhabung deſſen, was gerade die Kunſt zur Kunſt macht, des ſinnlichen Darſtellungsmittels, das Schwerſte, und, wo ſie ſich zeigt, das Wahrzeichen der Meiſterſchaft und Originalität iſt. In den Verſuchen des Lehrlings kann Lebendigkeit ſo wenig herrſchen, als in den Nachahmungen des Kopiſten; dort ſoll ſie erſt erſtrebt werden, hier verſchwindet ſie unter der Mühe der Technik.

Von Enthuſiasmus für die Lebendigkeit der Natur durchdrungen, und zugleich beſeelt vom feinſten Gefühl des Schönen und Anmuthigen,

trat Praxiteles auf, und gab der Marmor-bildnerey die höchſte mögliche Verfeinerung. Phidias und Alkamenes hatten darin ſchon alle Kunſtforderungen ſo befriedigt, daß nur auf einem ganz andern Wege eine noch zartere Annäherung an die Wahrheit und Lebendigkeit der Natur verſucht werden konnte. Bey ihnen hatte, wie in der Idee, ſo in der Wiſſenſchaft, das Große und Kraftvolle gewaltet. Jene Zeit des erhabenen Denkens und Empfindens war aber nun vorübergegangen; die Richtung dieſer war höchſte Verfeinerung des Lebensgenuſſes, eine ſchwelgeriſche Ueppigkeit, welche nur durch hohe Geiſteskultur unterſtützt ſich eine Weile auf der Gränze des Guten erhalten kann. Dieſe Zeit forderte nicht mehr das Große, ſondern das Anmuthige, Zarte, Reizende; und daß Praxiteles dieſes, ſowohl der Idee als der wiſſenſchaftlichen Ausführung nach, in ſo hohem Grade zu erreichen wußte, iſt ſein Verdienſt. Ihm führte jene zweyte Grazie, welche Winckelmann die Gefällige nennt, allein die Hand, und feyerte ihren größten Triumph in ſeinem geprieſenen Bilde der knidiſchen Venus. Praxiteles hatte dieſe Geſtalt mit der überſchwänglichſten Fülle weiblicher Anmuth und ſüßen Reizes aus-

geſtattet — wie wäre aber ſolche Anmuth und Lieblichkeit, und der bezaubernde Eindruck, welchen das Bild auf die Beſchauer machte, zu denken, ohne höchſte Lebendigkeit? — Jene zauberiſche Bewegſamkeit in manchen griechiſchen Statuen — wie ſie dem Beſchauer entgegenzukommen, oder bey ſeinem Hinzutreten den Blick anzuhalten ſcheinen — kann nicht erſt durch Skopas und Praxiteles Eigenthum der griechiſchen Kunſt geworden ſeyn [14]); wir haben keinen Grund, von den Werken eines Phidias, Myron und Kalamis zu glauben, daß ihnen ſolche Lebendigkeit gemangelt. Wohl aber mag Praxiteles in Behandlung des Fleiſches dem Marmor noch ſchmelzendere Weichheit ertheilt haben; und es iſt ſehr denkbar, daß die vervollkommnete Malerey, wie ſie früher auf Schönheit der Formen durch die Skulptur war hingewieſen worden, nun in dieſer eine genauere Beobachtung des Effekts veranlaßte. Denn die zarte und weiche Darſtellung des Fleiſches erfordert in der Bildnerey je nach Beſchaffenheit und Farbe des Stoffs eine ſehr verſchiedene Behandlung, und Praxiteles konnte eben in dem

---

14) S. Lanzi a. a. O. S. 46.

Digitized by Google

weißen pariſchen Marmor, den er bearbeitete, die äußerſte Zartheit erreichen, die er vielleicht noch durch einen Firniß erhöhte, deſſen Auftragung ſelbſt der berühmte Maler Nicias ſeiner nicht unwürdig hielt. Damit hieng denn auch die ſorgfältigere Beobachtung der Licht- und Schattenmaſſen zuſammen, indem man ſich hütete, den weichen und gefälligen Eindruck des Ganzen durch häufige Unterbrechung der großen Lichtpartheien, auf welchen das Auge mit Vergnügen ruht, zu ſtören. Beſonders traf dieß die Gewänder, welche nun einfacher und zierlicher ſich an den Körper anſchmiegend, und deſſen Glieder in ſchönen Maſſen zeigend, gefaltet wurden.

Das alles waren nicht ſowohl neue Verbeſſerungen, als nur dem Geiſte der Zeit angemeſſene Gewöhnungen, denn unſtreitig hatten Phidias und ſeine Zeitgenoſſen dieſe Vortheile wohl gekannt; nur bedurften ſie ihrer nicht ſo ſehr, ja ſie mußten ſie vielleicht in gewiſſem Grade vermeiden, um jenes Große und Erhabene zu erhalten, welches den Charakter ihrer Kunſt ausmacht. Mit Unrecht nennt man daher den Styl des Praxiteles ausſchließlich den ſchönen, da man ihn vielmehr den anmuthigen oder zarten nen-

Digitized by Google

nen ſollte; denn der hohe Styl des Phidias war in ſeiner Art vollkommen ſchön, der des Praxiteles aber kam jenem wohl nicht bey an Adel und Großheit. Freylich brachte das Kunſturtheil der ſpäteren eleganten Griechen und der von ihnen lernenden Römer ſolches nicht in Anſchlag. Ihnen, die nicht das Erhabene ſuchten, gefiel die größte Weichheit und Zierlichkeit, und ſie fanden die Arbeiten eines Myron und Kalamis, in Vergleich mit den reizenden Mänaden und Aphroditen des Skopas und Praxiteles, hart und trocken. Mit vollem Recht konnte daher Cicero ſagen: „des Kanachos Werke ſeyen zu ſtarr, als daß ſie die Wahrheit der Natur erreichten; die des Kalamis ſeyen weicher, jedoch noch hart; auch Myron habe ſich der Naturwahrheit noch nicht genug genähert, doch ſeyen ohne Zweifel ſeine Werke ſchön zu nennen; noch ſchöner die des Polyklet, und ſchon beynah vollkommen.“ Dazu fügt Quintilian: „man verſichere, daß Praxiteles und Lyſipp die Wahrheit der Natur am beſten dargeſtellt hätten.“ — Härte und Weichheit war der Maaßſtab geworden, wonach man die Naturwahrheit beurtheilte; denn der Blick, welchem Myrons Werke, nur mit denen des Kallon verglichen, zart und

naturgetreu erſchienen waren, hatte ſich mehr und mehr verfeinert, und würde ſelbſt des Praxiteles weiche Marmorbilder hart gefunden haben, wenn irgend ein Künſtler mit noch zarterer Verſchmelzung die Natur hätte nachbilden können.

Daß eine der ſchönſten und feingebildetſten Hetären ihrer Zeit dem Praxiteles zum Vorbild ſeiner Venusbilder gedient, daraus ſchließen wollen, dieſe hochgefeyerten Werke ſeyen nur Bildniſſe einer berühmten Buhlerin geweſen, wäre freylich nicht beſſer, als mit einem ſtrengen Richter des Alterthums behaupten, die Knidierin des Praxiteles und die Anadyomene des Apelles hätten einander in Stellung und Zügen aufs Haar geglichen [15]. Praxiteles konnte, begeiſtert von Phrynens Schönheit, ſie recht wohl zum Vorbild ſeiner Schöpfungen nehmen, und dennoch eine Venus darſtellen und keine Phryne; zwiſchen ſolcher Nachbildung und der, wodurch Arellius ſeinem Namen Schande gemacht, iſt ein weiter Unterſchied. Zu vergeſſen iſt aber nicht, daß nach allen Beſchreibungen auch die weltgeprieſene Knidierin allerdings nur eine Venus aus dem Bade

15) De Pauw Recherches sur les Grecs T. 2. p. 59.

oder vor dem Paris ſtehend, und keine hohe himmliſche war. — Meiſtens wird dem Künſtler dieſe Hetärenabkunft ſeiner Aphrodite mehr zu einem leichten Vorwurf als zum Lob angerechnet; aber man braucht der Sitte jener üppigen Zeit das Wort nicht zu reden, um ihn zu rechtfertigen. Denn eben nur das ſorgfältigſte Studium der Natur war es, wodurch die Kunſt ſich nicht nur auf ihrer Höhe erhalten, ſondern auch auf einem neuen Wege den vielfordernden Anſprüchen des feinſinnigen Beſchauers genügen konnte. Daß Praxiteles ein Künſtler von ſeltenen Gaben, daß er begeiſtert war, wäre nun nicht mehr hinreichend geweſen, um eine zweyte Blüthe der Kunſt zu entfalten, welche in ihrer Art zwar nicht vortreff- licher, aber ihrem Verdienſt nach auch nicht ge- ringer zu achten iſt, als die jener erſten großen Meiſter.

In ſeine Fußtapfen trat Apelles, mit wel- chem die griechiſche Malerey, als untergeordnete Kunſt ſpäter gereift und nur einer Blüthe fähig, erſt zur gänzlichen Vollendung gelangte. Die Technik der Farben war nun völlig ausgebildet, und auch die Wiſſenſchaft ſo geendigt, daß ſelbſt von jenen berühmten Studien nach einzelnen ſchö-

nen Theilen lebender Menſchen nun nicht mehr die Rede iſt. Vielmehr ſtand Apelles auf gleicher Stufe mit Praxiteles; ihn begeiſterte die Schönheit der Naturgeſtalten, und er nahm die ſchönſten ſeiner Zeit zu Vorbildern ſeiner Schöpfungen; — das Hohe und Edle derſelben, die Anmuth, jene Charis, die ihm die Götter zum Eigenthum gegeben, war begründet in dem Adel ſeiner Ideen; — aber dieß alles hätte nicht gedeihen können durch Zuſammenfügung einzelner Schönheiten. Er nahm die lebendige Geſtalt ganz, und ſah ſie vollkommen. — Wie Phidias in der Plaſtik, ſo war Apelles in der Malerey der Glückliche, welcher alle vereinzelte Bemühungen ſeiner Vorgänger zuſammenfaſſen konnte. Unter der Weichheit und Verſchmelzung des Umriſſes war ihm die Feinheit und Genauigkeit der Linearzeichnung nicht verloren gegangen, wie ſich aus ſeinem bekannten Wettſtreit mit Protogenes ergiebt. Es war eines der großen Verdienſte des Pamphilus, in der von ihm geſtifteten ſicyoniſchen Schule die Kunſt der Zeichnung zu ſolchem Anſehen gebracht zu haben, daß ſie von nun an als nothwendiges Erforderniß zur guten Erziehung jedes freyen Knaben betrachtet wurde. Man übte ſie auf Ta-

Digitized by Google

fein von Buchsbaum, wobey, welches Inſtruments man auch ſich bedienen mochte, offenbar alles auf Sicherheit der Hand und Feinheit der Striche ankam. Kein Wunder, daß des Pamphilus beſter Schüler, Apelles, hierin faſt das Unmögliche leiſtete; denn unter allen Erklärungen ſeines vielbeſprochenen Wettſtreits wird wohl die ſtets die richtige bleiben, daß beyde Meiſter ihre Linien wirklich in einander gezeichnet, und nichts anderes als die Sicherheit ihrer Hand und die Feinheit ihres Pinſels erproben wollen [16]).

Die Bewunderung, womit Plinius von dieſem Kunſtſtück ſpricht, iſt ein Beweis, nicht ſeiner Unerfahrenheit, ſondern der Sorgfalt und Gewiſſenhaftigkeit, womit die Alten ihre Technik ausbildeten und handhabten. Man pflegt unter uns die Feinheit des Umriſſes in der Zeichnung meiſt als unweſentlich, ja ſchädlich zu betrachten, weil der Schüler dadurch gewöhnlich einige Magerkeit und Härte in die Zeichnung bringt. Dieſer Gefahr entgeht man freylich bey den breiten Strichen unſrer Kreidezeichnungen — aber erhält man da-

---

16) Böttiger a. a. O. S. 153 ff. und den ganzen Abſchnitt über die Zeichnung S. 147—159.

für auch Wahrheit, Genauigkeit und Lebendigkeit? Der Schüler wird nie ſeinen Blick für alle kleine Biegungen und Schwingungen der Linien ſchärfen, wenn ihm nicht zugleich das Material ihre Nachbildung erleichtert. Und doch weiß jeder, wie viel oft die geringe Breite einer einzigen Linie an Verhältniß, Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung ändern kann. Der bloße Umriß, z. B. des Geſichts, geräth ohnehin gewöhnlich etwas zu breit, und es erfordert ein geübtes Augenmaaß, ſich durch die Maſſe, welche die im Schatten verkürzten Theile zu haben ſcheinen, nicht täuſchen zu laſſen. Nun kann aber eine ſchöne Geſtalt offenbar nur durch die allergenaueſte Nachbildung in ihrer vollkommenen Schönheit dargeſtellt werden; und es läßt ſich nicht zweifeln, daß vielen der neueren Maler Schönheit der Formen zum Theil nur deßhalb entgangen, weil ſie ſich nicht beſtrebten, die Umriſſe in der Natur genau zu ſehen und nachzubilden. — Jeder, dem die Natur ein geſundes Auge verliehen, kann ſich durch ſorgfältige Uebung auch ein ſehr feines Augenmaaß verſchaffen; und wenn der junge Künſtler ſich gewöhnt, ſeine Umriſſe aufs Genaueſte mit feinen Strichen zu zeichnen, ſo wird er wohl auch die

Magerkeit, die allerdings ſeinen erſten Verſuchen zur Laſt fallen muß, nach und nach überwinden, und die Formen nicht nur rein, ganz und völlig, ſondern auch mit allen feinen Schwingungen ihrer Linien darſtellen lernen. Es verſteht ſich, daß die feine Abſtufung der Schatten dazu mitwirken muß. Dieß iſt es, was Mengs andeutet, wo er ſagt: „die Alten hätten dadurch Mannichfaltigkeit in ihre Zeichnung gebracht, daß ſie die Linien in immer kleinere Theile getheilt, deren Abwechſelung, weit entfernt, der Einheit des Ganzen zu ſchaden, ihr vielmehr Vollkommenheit oder Lebendigkeit gegeben habe.“ Nur hätte er hinzuſetzen ſollen, daß dieſe Mannichfaltigkeit der Linien nicht nach einem willkührlichen Syſtem beſtimmt, ſondern allein der Natur abgeſehen werden darf, an welcher das geübte Auge ſie überall entdeckt [17].

---

17) Mengs Opere ed. Azara T. 2. pag. 201. La pittura era in quel tempo un'arte, che si apprendeva e si esercitava como una Scienza. Incominciavano dal dividerla in dieci parti, poi in venti, indi in quaranta, in ottanta etc. — e con questa delicatezza e ripartizione di linee davano varietà infinita alle loro Opere. Variavano le stesse parti delle linee, facendone, per esempio, una di tre, altra di cin-

Digitized by Google

Wahrſcheinlich kannten die Griechen nicht ſo viel verſchiedene Zeichnungsarten, als unter uns, im Grunde mit wenig wahrem Vortheil für die Kunſt, geübt werden. Daher machten ſie ihre Studien wohl gleich mit aller zum vollendeten Gemälde nöthigen Technik, und bekamen auf dieſe Weiſe nicht bloß Entwürfe, die, wenn auch noch ſo fleißig gearbeitet, doch für die Anwendung nur halben Nutzen gewähren, ſondern ganz ausgeführte Abbilder der Natur, voll Wahrheit und Lebendigkeit. — So müſſen die Studien des Proto-

---

que, e altra di due, con che formavano i contorni varj, ma uniti delle diverse linee, e da tutto ciò risultava la perfezione. Non osservavano soltanto queste regole ne' contorni, le applicavano anche alle forme interiori e agli estremi de lumi e ai punti di maggior forza — Dieß lag auch ſeiner Anſicht von der Linie des Apelles zu Grunde, ſ. ebendaſ. S. 206. La celebra disputa fra Apelle e Protogene a me sembra chiaro, che fosse unicamente una gara di contorno, secondo il modo, che ho di sopra spiegato; vale a dire, che il primo delineò un contorno di un membro diviso, per esempio, in tre forme, che giunse il secondo, e mostrò che si poteva dare maggior varietà dividendolo in quattro; e ritornato Apelle, aggiunse ancora un' altra nuova linea, dando l'ultima varietà e perfezione allo stesso contorno.

genes gewesen ſeyn, von welchen Petron ſagt: ſie wetteiferten mit der Wahrheit der Natur, und er habe ſie nicht ohne einen gewiſſen Schauer betrachtet [18], — unſtreitig das gültigſte Zeugniß für die Lebendigkeit der Darſtellung. Denn dieſer Schauer, dieß Erſchrecken vor der Naturwahrheit des Gebildes iſt die Wirkung der vollkommenſten Illuſion bey der Ueberzeugung, ein Kunſtwerk vor ſich zu haben. Man braucht daher nicht anzunehmen, die Gegenſtände jener Studien ſelbſt wären etwas Unſchönes, Grauſenerregendes gewesen. Indeß haben die griechiſchen Künſtler um der Wiſſenſchaft willen auch das Häßliche nachzubilden ſich nicht geſcheut, und hieraus wird erklärbar, wie ſie, ohne vom anatomiſchen Meſſer Gebrauch zu machen — denn das Studium der Anatomie an menſchlichen Leichnamen begann erſt unter den Ptolemäern [19]) — doch ſo tiefe Einſicht in den Bau des menſchlichen Körpers erlangen konnten. Zu Delphi befand ſich ein Weihgeſchenk des Vaters der Arzneykunde und Zeitgenoſſen des Polyklet, Hippokrates; ein Erzbild, welches einen

---

18) Satyric. c. 83.

19) Heyne Opusc. acadd. 1. p. 109.

Digitized by Google

alten, ganz abgezehrten Mann darſtellte, an dem nur Haut und Knochen übrig waren; alſo nicht viel verſchieden von einem anatomiſchen Skelett [20]. Ein anderes Zeugniß ließe ſich aus der Beſchreibung nehmen, welche Pauſanias von der Statue des Wahrſagers Thraſybul zu Olympia macht [21]. Neben dieſem war als Sinnbild ſeiner Wahrſagerkunſt ein halb aufgeſchnittener Hund gebildet, in deſſen Eingeweiden man die Leber erkannte.

So konnte auch die Malerey der Griechen nur durch ſtrenge Technik und treues Naturſtudium zur vollkommenen Entwicklung gelangen. Die Technik ſcheint in den Schulen durch ſehr genaue Regeln ſich fortgepflanzt zu haben, da man ſelbſt an den wenigen uns übrigen alten Gemälden eine große Sicherheit und Methodik wahrnimmt. Pamphilus beſtimmte die Lehrzeit ſeiner Schüler auf zehn Jahre, und den Lohn auf ein Talent. Nach Plutarch hat Apelles ihm dieſe Summe be-

---

20) Pausan. 10, 2, 4. ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῦ Ἀπόλλωνος μίμημα ἦν χαλκοῦν χρονιωτέρου, κατεῤῥυηκότος τε ἤδη τὰς σάρκας, καὶ τὰ ὀστᾶ ὑπολειπομένου μόνα.

21) l. 6, 2, 2.

zahlt; nicht um zu lernen, ſondern um mit den ſicyoniſchen Männern in Gemeinſchaft zu treten, und an ihrem Ruhm Theil zu nehmen [22]); woraus vermuthet werden kann, daß die ſicyoniſchen Maler einen geſchloſſenen Verein gebildet, deſſen Zweck vielleicht war, die Strenge der alten Kunſtübung aufrecht zu erhalten [23]). Es findet ſich keine Spur, daß irgend ein Maler die Meiſterwerke der Plaſtik zu Vorbildern ſeines Studiums gewählt; vielmehr laſſen einige Andeutungen auf großen Wetteifer in Nachbildung ſchöner Naturgeſtalten ſchließen.

Nicht ganz ſo glücklich ſcheint der Gang der Plaſtik geweſen zu ſeyn, in welcher, ungeachtet des trefflichen Beyſpiels des Praxiteles und an-

---

22) Plutarch. Vita Arati S. XIII. init.: ὥστε καὶ Ἀπελλῆν ἐκεῖνον ἤδη θαυμαζόμενον, ἀφικέσθαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς ἀνδράσιν ἐπὶ ταλάντῳ, τῆς δόξης μᾶλλον ἢ τῆς τέχνης δεόμενον μεταλαβεῖν.

23) Die Eintheilung in aſiatiſche und helladiſche Schule, ſo wie die durch Pamphilus veranlaßte in die joniſche, attiſche und ſicyoniſche (Plin. 35, 10, 7.), ſcheint bloß die Malerey betroffen zu haben, nicht die Bildnerey, wie Winckelmann an einigen Orten vorausſetzt, z. B. Tratt. prel. K. 4. §. 89. ff.

derer großer Zeitgenoſſen, doch hier und da eine ängſtliche Befolgung der Polykletiſchen Schönheitsregeln mag überhand genommen haben. Lyſipp aus Sicyon, der die unter Praxiteles aufgebrochene zweyte Blüthe der Plaſtik beſchließt, der Bildner Alexanders und das fruchtbarſte Genie der griechiſchen Kunſtwelt, geſtand, daß der Doryphorus des Polyklet ſein Lehrer geweſen, und die Frage, die er an den Maler Eupompus that: „welchem der Vorgänger er folge?“ zeigt hinlänglich, daß ſchon damals Nahahmung einzureiſſen begann. Unſtreitig würde auch Lyſipp nicht zu ſeiner nachmaligen Größe emporgeſtiegen ſeyn, wäre er nicht dem Rathe des Eupompus gefolgt, der ihn auf die verſammelte Volksmenge hingewieſen hatte, mit den Worten: nicht den Künſtler, ſondern die Natur ſelbſt müſſe man nachahmen. Auf dieſem Wege erhielten denn auch Lyſipps Anlagen die vollkommenſte und umfaſſendſte Ausbildung. Die Gabe, die Natur zu ſehen, gelangte in ihm zur höchſten Entwicklung, und die Meiſterſchaft, womit er den Erzguß behandelte, überwand alle Schwierigkeiten. So gelangen ihm die Haare weicher und naturgemäßer als allen ſeinen Vorgängern, weil er mit ſolcher

Herrſchaft über Technik und Wiſſenſchaft zu Werke gieng, daß er den mit ſcharfem Blick erfaßten natürlichen Effekt darzuſtellen vermochte ohne ängſtliches Nachbilden. Es war dieß die Frucht, nicht von Lyſipps Talent und Studium allein, ſondern von aller vorhergehenden Meiſter Bemühungen — ſo wie ſich in neuerer Zeit die Technik der Malerey allmählich ſo vervollkommnete, daß van Dyk und andere Niederländer die Natur höchſt getreu darzuſtellen vermochten durch eine Behandlung, worin die anfänglichen Elemente der Darſtellung: Umriß, Schatten und Farbe, gänzlich vereinigt ſind, worin ſelbſt manches eben dadurch, daß es an ſich nicht völlig naturgetreu iſt, in Vereinigung mit dem Ganzen eine deſto größere Wahrheit bewirkt.

Dieſe Gabe, die Natur zu ſehen, begriff ſowohl die Ausführung des Einzelnen, als das Ganze der Geſtalt und ihres Charakters. Lyſipp pflegte zu ſagen: ſeine Vorgänger hätten die Menſchen gebildet, wie ſie wären; er bilde ſie, wie ſie ihm zu ſeyn ſchienen. Seine Vortrefflichkeit als Porträtbildner beſtand eben darin, daß er den Charakter in einer Idee, welche deſſen ganzes Leben begriff, zuſam-

menfaßte, und ihn ſo mit Treue, zugleich aber mit wahrer Poeſie darſtellte — und es war Alexandern nicht zu verargen, wenn er Keinem ſonſt erlaubte, ſein Bildniß zu formen, da Lyſipp allein Geiſt und Kunſt genug beſaß, um ſein Leben in einer Reihe ſprechender Bildniſſe zu einem poetiſchen Ganzen zu geſtalten.

Bezieht man aber Lyſipps Ausſpruch nicht ſowohl auf das poetiſche, als auf das wiſſenſchaftliche Element der Darſtellung, wie es dem Zuſammenhang im Texte des Plinius angemeſſen ſcheint [24]), ſo könnte man vorzüglich auf ihn jenen Ausdruck Diodors anwenden: die Griechen beſtimmten die Verhältniſſe nach dem Augenmaaß oder der optiſchen Erſcheinung [25]). Lyſipp hielt

---

24) L. 35. s. 19, 6. Statuariae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando: vulgoque dicebat, ab illis factos, quales essent homines, a se, quales viderentur esse. Propriae hujus videntur esse argutiae operum, custoditae in minimis quoque rebus.

25) S. oben S. 125. Anm. 8.

alle ſeine Figuren etwas mager und ſchlank, was er vorzüglich durch Verkleinerung der Köpfe bewirkte; und dieß hatte ſeinen guten Grund in der Natur, weil jede Geſtalt in freyer Luft und vorzüglich in lebhafter Bewegung, wie unſer Künſtler ſie liebte, länger und ſvelter ausſieht, als ſie ihren Verhältniſſen nach wirklich iſt. Er ſcheint deßhalb ſogar der Verhältnißlehre Polyklets, die ihm anfänglich zur Richtſchnur gedient, eine neue entgegengeſtellt zu haben, worin er, nicht, wie jener, die Mittelſtatur, ſondern Schlankheit des Wuchſes als Schönheitsregel feſtſetzte. Bey dem Reichthum ſeiner Schöpfungen jedoch darf wohl nicht angenommen werden, daß er ſeine Verhältnißlehre auf Koſten der Mannichfaltigkeit ſeiner Charaktere geltend gemacht. Auch iſt kaum zu glauben, daß niemals vor Lyſipp Figuren mit verhältnißmäßig kleinen Köpfen gebildet worden. Wie dürften wir ſonſt die mediceiſche Venus als Nachbildung der Praxiteliſchen anſprechen? Dieſem Zeitalter der Kunſtblüthe von Phidias bis auf Lyſipp iſt überhaupt die größte Mannichfaltigkeit künſtleriſcher Darſtellung zu vindiciren. Schlanker Wuchs nnd Kleinheit des Kopfs finden ſich ſo häufig in der Natur, daß die großen Meiſter vor

Lyſipp unmöglich das hätten ſeyn können, was ſie allen Nachrichten zu Folge waren, wenn ſie die, manchem Charakter vorzüglich angemeſſene, Bedeutſamkeit ſolcher Geſtaltung nicht eingeſehen, oder aus Anhänglichkeit an eine herkömmliche Verhältnißlehre darauf Verzicht geleiſtet hätten. Unterſetzter Körperbau, oder die zierliche Mittelſtatur, welche Polyklet beobachtete, kann alſo keineswegs als Kennzeichen aller Werke von Lyſipp angegeben werden — es können Statuen von ſchlanken Verhältniſſen ſchon vor ihm, und andere von gedrängteren auch nach ihm gebildet worden ſeyn. Und ſo iſt dieſe Bemerkung des Plinius von Lyſipps Neuerung eben ſo wenig allgemein zu nehmen, als die von Polyklets Erfindung in Hinſicht auf die Stellung ſeiner Figuren oder von der Angabe der Nerven und Adern in den Werken des Pythagoras 26).

Lyſipp war aber nicht bloßer Porträtbildner; er begnügte ſich nicht, den macedoniſchen Helden in den mannichfaltigſten Momenten, und die Sieger der heiligen Spiele durch ſeine Bilder zu

26) Wie Lanzi a. a. O. S. 52.

Digitized by Google

verewigen 27) — mit gleicher Kühnheit und Meiſterſchaft erſchuf er göttliche Charaktere, und ließ ſich durch die vortrefflichen Werke ſeiner Vorgänger nicht zurückſchrecken, dieſelben Gottheiten von neuem auf ſeine Weiſe darzuſtellen.

Die Betrachtung, daß Meiſter, wie Lyſipp, Praxiteles und Skopas, an deren originellem Geiſt zu zweifeln wir keine Urſache haben, dieſelben Gegenſtände, welche ſchon Phidias, Alkamenes, Myron, Pythagoras und Polyklet behandelt, mit Glück und Ruhm wieder bearbeiteten, kann zeigen, wie behutſam jene oft beſprochene durchgängige Beobachtung der ſogenannten Ideale in der Kunſt des Alterthums gerühmt, und wie ſie keineswegs als Rechtfertigung oder Empfehlung des Nachahmens von Kunſtwerken angeſehen werden dürfe.

Durch die Volksvoeſie waren die Charaktere der Götter im Allgemeinen feſtgeſetzt; und da ſie in den Darſtellungen der erſten großen Meiſter richtig erfaßt und vortrefflich ausgeſprochen waren, ſo mußte jede folgende nothwendig mit jenen über-

27) Pauſanias nennt eine beträchtliche Menge derer, welche zu Olympia ſtanden: l. 6, 1. ibid. 2, 1. — 4, 4. — 5, 1. — 14, 5. — 17, 2.

einkommen. Zwiſchen der allgemein poetiſchen Auffaſſung und der künſtleriſchen Darſtellung eines Charakters aber iſt an und für ſich ſchon ein ſo großer Unterſchied, daß jeder originelle Meiſter den gleichen Charakter doch nach ſeiner Eigenthümlichkeit modificirt bilden wird. Ferner waren bey Fertigung der Götterbilder für beſtimmte Lokalitäten nicht bloß der poetiſche, ſondern der örtlich-mythiſche Charakter zu berückſichtigen, welcher oft in bedeutender Abweichung von jenem erſchien. So vergleicht z. B. Pauſanias den Zeus Philios, welchen Polyklet, der Argiver, zu Megalopolis in Arkadien verfertigt hatte, geradezu mit Dionyſos. Zeus war hier mit Kothurnen gebildet, in der einen Hand einen Becher, in der andern den Thyrſus haltend, worauf der Adler ſaß 28) — und es läßt ſich erwarten, der Charakter der Geſtalt ſelbſt werde dieſen Attributen nicht widerſprochen haben. Es iſt bekannt, daß viele Zeusköpfe auf Münzen und andern Denkmälern einen Wurf der Haare zeigen, der von dem gewöhnlichen, wahrſcheinlich dem Phidias nachgebildeten, welchen Winckelmann als unveränder-

---

28) Paus. 8, 31, 2.

Digitized by Google

liches Merkmal Jupiters angiebt, auffallend abweicht [29]). Wie verſchieden von den gewöhnlichen Darſtellungen der Pallas die Köpfe derſelben auf Münzen der Stadt Velia in Lukanien erſcheinen, berührt Winckelmann ſelbſt [30]). Und gerade von Münzen, dieſer untergeordneten Klaſſe von Kunſtwerken, iſt, wenn ſie gut gearbeitet, zu glauben, daß ſie den vorzüglichſten vaterländiſchen Tempelbildern genau nachgebildet worden, wenn man nicht, wie zu Athen, ganz alterthümliche Darſtellungen beybehalten wollte. Statuen, wenn ſich an ihnen auch keine ſolche Verſchiedenheit finden ſollte, können deßhalb keinen vollkommenen Beweis liefern, weil die uns übrigen größtentheils zu bloßer Verzierung dienten, wobey es vom Geſchmack der Beſteller abhieng, nach welchen Vorbildern ſie gearbeitet werden ſollten — da hingegen die Götterbilder der bedeutendſten Meiſter geheiligte Werke waren. Sonach iſt ſehr zu zweifeln, ob Praxiteles, als er zu Mantinea und Platäa die Tempelbilder der Juno verfertigte, der argiviſchen Juno des Polyklet, — Skopas in

29) Visconti Mus. Pio-Clement. T. 6. p. 2. not. a.

30) G. d. K. B. 5. K. 2. §. 8.

Digitized by Google

ſeinem Minervenbild zu Theben, oder Lyſipp in ſeinen Zeusbildern, den Darſtellungen des Phidias, ſo ſtreng gefolgt ſeyen, daß ſie auf Originalität der Idee Verzicht geleiſtet? Wie wenig genau die niederen Charaktere in ihrer Sphäre gehalten wurden, zeigt die Bildung der Faunen, die zum Theil ſo ſchön und edel gedacht iſt, daß ſie, den Kopf ausgenommen, auch für den Charakter des Apoll paſſen würde. So werden auch Heroencharaktere ſehr verſchieden, und zwar deſto verſchiedener dargeſtellt worden ſeyn, je unterſcheidender ſich die Originalität vortrefflicher Meiſter entgegenſtand.

Dieſe Bemerkungen ſollen der alten Kunſt durchaus nicht das Verdienſt genauer und conſequenter Charakteriſtik ſtreitig machen. Aber es wird ſo häufig von der ſtrengen Beybehaltung der ſogenannten Ideale in ſolcher Allgemeinheit geſprochen, daß das erſte nothwendige Erforderniß künſtleriſchen Wirkens — Originalität — ganz unberückſichtigt bleibt. Es iſt kein Lob, ſondern eine Beleidigung für die Würde der alten Kunſt, wenn man annehmen will, aus Ehrfurcht für die großen Meiſterwerke der beſten Künſtler hätten alle folgenden freywillig auf originelle Schöpfun-

Digitized by Google

gen Verzicht geleiſtet, und ſich nur begnügt, jene nachzuahmen. Daß ſich unter den uns übrigen alten Kunſtwerken ſo viele, theils genaue, theils freyere Wiederholungen derſelben Gegenſtände finden, kann dafür nicht ſprechen. Dieſe Werke entſtanden meiſt durch die Prachtliebe der römiſchen Reichen, für deren groſze Gebäude und Anlagen Statuen ein unentbehrlicher Schmuck waren. Daher wurden, aus Mangel an verdienſtvollen Künſtlern, die Meiſterwerke der älteren griechiſchen unzähligemal, man möchte ſagen, fabrikmäßig, kopirt, und ſo traf es ſich natürlich, daß ein vorzüglich berühmtes Werk auch am öfteſten wiederholt ward. Dem Zweck nach laſſen ſich dieſe Arbeiten mit unſern Kopien durch Kupferſtich vergleichen, obſchon dieſen als Ueberſetzungen in einen andern Kunſtzweig mehr eigenthümliches Verdienſt gebührt. Wenn die meiſten jener mit mehr oder weniger Freyheit wiederholten Marmorbilder, ſo wie andere mittelmäßige Statuen, deren Originale nicht anzugeben ſind, keine erheblichen Fehler zeigen, ſo liegt der Grund wohl in dem Mechaniſchen der Bildnerey, welches eine ziemliche Sicherheit der Nachahmung möglich macht.

Nach Lyſipp ſcheint die griechiſche Plaſtik ſich

Digitized by Google

bald zur Manier gewendet zu haben. Euthykrates, Sohn und Schüler Lyſipps, von Plinius unter den Künſtlern der 120ſten Olympiade genannt, folgte ſeinem Vater zwar in der Beharrlichkeit, doch nicht in der Art der Kunſtübung nach, da er ſtatt deſſen anmuthigen Styls den ſtrengeren der früheren Meiſter wählte. Ungeachtet des Beyfalls aber, mit welchem Euthykrates arbeitete, gieng doch ſeine Kunſtweiſe nicht auf ſeine Schüler über, denn Tiſikrates, gleichfalls ein Sicyonier, nahm wieder die anmuthige des Lyſipp an, und Plinius gebraucht von ihm den Ausdruck: er habe mehr zur Sekte des Lyſipp als zu der des Euthykrates gehört [31]). Das Wort Sekte ſteht hier offenbar im Gegenſatz von Schule, kann alſo nur eine Parthey von Nachahmern bedeuten, welche willkührlich ſich den Styl eines Meiſters eigen zu machen ſuchten. Es fehlt uns aber an näheren Urtheilen über die Künſtler nach Alexander, und ſo dürfen wir keine weitere Vermuthung wagen. Gewiß ſcheint jedoch, daß

31) L. 34. s. 19, 8. Hujus porro discipulus fuit Tisicrates, et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix discernantur complura signa.

Digitized by Google

die Kunſt ſchnell abwärts gieng; denn Plinius ſagt 32): nach der 120ſten Olympiade habe ſie geruht, und ſey erſt in der 155ſten wieder aufgelebt, aber durch Meiſter, welche den vorigen bey weitem nicht gleich gekommen. Dieſe nun ſind die letzten in den griechiſchen Annalen; nachdem Korinth von Mummius zerſtört und Griechenland ein römiſche Provinz geworden war, mußte die Kunſt ſelbſt aus dem unterjochten Vaterland entweichen und bey den Eroberern Schutz ſuchen.

Unter die Künſtler der erſten Zeit nach Lyſipp glaubte Winckelmann die drey Meiſter des Laokoon, Ageſander, Polydorus und Athenodorus aus Rhodus, ſetzen zu dürfen, und nach allem, was wir von der Kunſt Lyſipps und ſeiner Nachfolger wiſſen, iſt ſehr wahrſcheinlich, daß in dieſen Zeitpunkt die Entſtehung jenes berühmten Werkes fällt. Neben den Vorzügen der höchſtvollendeten und verfeinerten Kunſt, welche alle künſtleriſchen Forderungen und Aufgaben auf das Befriedigendſte löſt, ſind an ihm die leiſen Spuren einer Neigung zur Manier nicht zu verkennen. Man nimmt ein Streben wahr, die Schönheit und Lebendigkeit

32) L. 34. s. 19.

der Natur zu überbieten, ein geſuchtes Darlegen der Kenntniß des menſchlichen Körperbaues und eine überfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung. Es iſt nicht mehr die Unſchuld und Naivetät, welche nur Wahrheit, nur Schönheit und Lebendigkeit will — die Meiſter ſelbſt wollen geſehen ſeyn, ihre Kunſt und Fertigkeit ſoll bewundert werden — und dieß iſt der erſte Schritt von der wahren Kunſtvollkommenheit hinweg zur Manier.

Rückkehr ſolcher anſpruchvollen Kunſtübung zur reinen Naivetät war, beſonders unter den Schickſalen der griechiſchen Kunſt, faſt unmöglich. Vergleicht man nun in dieſer Hinſicht mit der Gruppe des Laokoon den Sturz des Herkules von Belvedere, ſo wird man der Meynung Winckelmanns nicht beypflichten können, welcher deſſen Meiſter, Apollonius, Sohn des Neſtor, aus Athen, zu den Künſtlern der 145ſten bis 155ſten Olympiade zu zählen geneigt war. Der Torſo iſt ein Werk des feinſten Schönheitsſinnes und der tiefſten Wiſſenſchaft, voll unbeſchreiblicher Anmuth, Wahrheit und Lebendigkeit, aufs höchſte vollendet, und doch ohne die mindeſten Anſprüche, die Kunſt als Kunſt erſcheinen und gelten zu machen. Eine ſolche Eigenthümlichkeit läßt ſich eher im Zeitalter

des Praxiteles, als im letzten Nachflor der Kunſt vermuthen, und das Werk ſelbſt wäre ja nicht unwürdig geweſen, neben denen am thebiſchen Tempel zu ſtehen, wo Praxiteles den Helden, der hier vergöttert ruht, im Vollbringen ſeiner Thaten gebildet hatte. Winckelmann ſchloß auf ein ſpäteres Alter bloß aus der neueren Form des Omega in der Aufſchrift. Dieſe könnte jedoch eben ſo gut ſpäter eingehauen ſeyn, wie die an dem Fußgeſtell zum Ganymed des Leochares [33]). Vielleicht wurden die meiſten dieſer Inſchriften erſt bey der Wegführung der Kunſtwerke aus Griechenland, um die Namen der Meiſter deſto ſicherer zu bewahren, angebracht.

Einem andern Werke, das Winckelmann für griechiſche Arbeit hielt, hat er eher die richtige Stelle angewieſen, indem er es bey der Geſchichte der Kunſt unter den römiſchen Kaiſern beſchrieb, dem vatikaniſchen Apoll. Die Hoheit der Idee, die in dieſem Gebilde herrſcht, die Kühnheit und Majeſtät der Anlage, überhaupt das große Verdienſt in der Erfindung, veranlaßte ihn zu jener

33) Tratt. prelim. K. 4. §. 117. Vergl. G. d. K. B. 9. Anm. 466.

begeiſterten Schilderung, welche dem Werk einen unvergänglichen Ruhm, vielleicht allzuausſchließende Werthſchätzung erworben hat. Denn glaubte Winckelmann ſelbſt, der Meiſter des Apoll habe weniger gründliche Kenntniß nöthig gehabt als der des Laokoon, ſo konnte dieß Urtheil nur aus der Wahrnehmung erfolgen, die Statue des Apoll ſey wirklich mit geringerer Wiſſenſchaft gearbeitet. Und ſo iſt es auch. Die Form iſt zwar höchſt veredelt, aber mehr auf der Oberfläche ergriffen als aus der Tiefe der Natur geſchöpft. Die Lebendigkeit der Figur entſpringt, wie bey der dem Apoll ſo ähnlichen Diana von Verſailles, nur aus der raſchbewegten Stellung, aber nicht aus dem ſchwebenden Ineinanderwirken der Muskeln, wie beym Torſo, ſo daß die Formen mehr an einander geſetzt und abgeglättet erſcheinen. Iſt es nun faſt auſſer Zweifel, daß das Werk aus lunenſiſchem Marmor beſteht, ſo möchte die Zeit ſeines Meiſters wohl in die Periode der erſten römiſchen Kaiſer zu ſetzen ſeyn. Ob es als Nachahmung irgend eines berühmten griechiſchen Meiſterwerks betrachtet werden müſſe, iſt durch hinreichende Gründe weder wahrſcheinlich noch unwahrſcheinlich zu machen; vielleicht aber würde man dieſer ſpäte-

ren Kunſt Unrecht thun, wenn man zweifeln wollte, daß ſie ein ſolches Werk nicht mehr originell hätte hervorbringen können. Noch immer, und beſonders zu Rom, gab es gute griechiſche Künſtler — ſie hatten die Meiſterwerke der älteren vor ſich, um, wenn ſie dieſelben nicht geradezu nachahmen wollten, durch deren Betrachtung ihren Ideen Erhabenheit und Würde zu geben — aber das Studium der Natur, das tiefe Eindringen in die Geheimniſſe der Wiſſenſchaft, der Enthuſiasmus für die Lebendigkeit, war geſunken, und konnte ſelbſt durch einen Meiſter wie Paſiteles nicht mehr zur vorigen Höhe gebracht werden. Darum ſind, von dieſer bis zur ſpäteſten Zeit herab, die Bildnißſtatuen immer die vorzüglichſten an Wiſſenſchaft, weil hier treue Nachbildung der Natur gefordert war.

Obgleich es auſſer dem Zweck dieſer Betrachtungen liegt, von der Kunſt unter den Römern zu reden, ſo ſey es, da die Vergleichung des vatikaniſchen Apoll einmal dazu Veranlaſſung gegeben, noch erlaubt, ein anderes Werk zu berühren, welches noch deutlicher als jenes zeigt, daß Würde der Gedanken ſich in der alten Kunſt immer erhalten, dagegen Wiſſenſchaft ſtets abgenommen,

und die Darſtellung je ſpäter, deſto unlebendiger geworden. An dem berühmten kapitoliniſchen Antinous nehmlich offenbart ſich noch auffallender als am Apoll, die abſtrakte unlebendige Form, das Abwägen und Meſſen der Theile uud Verhältniſſe gegen einander, das Streben nach Kunſtſchönheit im Ganzen und im Einzelnen — aber die glatte Form bleibt ſtarr und todt. Keine Regung des Lebens, kein Wallen des Blutes, kein Wirken der Muskeln, kein Erzittern der Haut, wie an dem Torſo, dem borgheſiſchen Fechter oder der mediceiſchen Venus — es iſt alles nur Maſſe und Oberfläche. Das Ganze iſt aus einer ſchönen dichteriſchen Idee entſtanden, und gewiß war der Künſtler begeiſtert — aber ihm war die Geſtalt nicht in der Natur aufgegangen; es gelang ihm wohl, der alten Meiſterwerke äuſſerliche Würde, Rundung und Vollendung, aber nicht ihre innere Tiefe und Lebendigkeit zu erreichen.

So wird ſich ergeben, daß der Künſtler nie und nirgends ſich über die Natur hinwegſetzen darf, ſondern daß die höchſte Vollkommenheit des Kunſtwerks nur in der vollendeten Darſtellung

Digitized by Google

der ſchönen Idee durch höchſte Lebendigkeit beſteht, und daß eben dieſe Lebendigkeit, welche das Studium der Natur ertheilt, das einzige Kennzeichen iſt, woran die Meiſterwerke blühender Kunſt erkannt werden mögen.

Digitized by Google

Druckfehler.

S. 9. Z. 2. ſtatt: Fähigkeit, lies: Fähigkeiten.
- 28. Anm. Z. 2. ſt. ſein l. ſeyn.
- 34. Z. 7. ſt. Rembrand l. Rembrandt.
- 47. Z. 1. v. u. ſt. wie l. wo.
- 51. Anm. Z. 3 v. u. ſt. Ideen l. Idea.
- 74. Anm. **) Z. 4. v. u. ſt. von l. vor.
- 83. Z. 9. ſt. individuell — charakteriſtiſch l. individuell-charakteriſtiſch.
- 96. Z. 12. ſt. laſſen l. läßt.
- 100. Z. 5. v. u. ſt. Lichtparthien l. Lichtpartieen.
- 102. Z. 9. ſt. cluminirenden l. culminirenden.
- 119. Z. 5. ſt. entfaltet l. entfaltete.
- 123. Anm. 5. Z. 2. ſt. ἀνδϱίαντων l. ἀνδριάντων.
- 126. Z. 6. ſt. Statüen l. Statuen.
- 128. Anm. 14. Z. 2. ſt. ἐτεκμαιρόμεδα l. ἐτεκμαιρόμεϑα.
- 134. Anm. 25. Z. 1. u. 3. ſt. ff. l. seqq.
- 137. Z. 2. v. u. ſt. ſchwerförmigen l. ſchwertförmigen.
- 141. Z. 11. ſt. pythichen l. pythiſchen.
- 144. Anm. 45. Z. 1. ſt. XXXI. l. XXI.
- 149. Anm. 61. Z. 12. ſt. rührt l. rührte.
  Anm. 62. Z. 3. ſt. (36, 5.) zu l. (36, 5.) — Zu.
- 151. Anm. 65. ſt. S. 11. l. S. 111.
- 154. Z. 2. ſt. aber l. oder.
- 185. Anm. 14. ſt. Paus. 5, 18, 5. l. Paus. 6, 18, 5.
- 193. Z. 5. ſt. von l. vor.
  Z. 7. ſt. war l. ward.
- 202. Anm. 21. ſt. 4, 3 l. 4, 5.
  Anm. 22. ſt. oben Anm. 60. l. oben S. 149. Anm. 62.
- 218. Z. 6. ſt. darzuthun l. darzuſtellen.
- 220. Anm. 4. Z. 3. ſt. Themiſtokles l. Perikles.
- 243. Z. 9. ſt. müßte l. mußte.
- 264. Anm. 75. Z. 1. ſt. Dyonys. l. Dionys.
- 265. Z. 4. ſt. auch l. nach.
- 294. Z. 2. 6. 11. ſt. Kompoſition l. Compoſition.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA DE MONTSERRAT
13020100000641

BIBLIOTECA
DE
MONTSERRAT

Armario LXXIII A
Estante 12°
Número 26

Digitized by Google